ИСКУССТВО

21224
2

№ 4

1937 г.

К И Н О

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ. 7-й ГОД ИЗДАНИЯ

Орган Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР

СОДЕРЖАНИЕ:

„ТРИНАДЦАТЬ"

А. НОВОГРУДСКИЙ — Поэма о мужестве 3

В. НИЛЬСЕН — О фильме „Тринадцать" 11

ФИЛЬМ О ПАРИЖСКОЙ КОММУНЕ

Г. РОШАЛЬ — Наша работа 16

С. ГИНЗБУРГ — „Зори Парижа" 22

КЛАССИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ НА ЭКРАНЕ

В. ВОЛЬКЕНШТЕЙН — „Бесприданница" 28

А. АРШАРУНИ — „Симона" и „Дарико" 32

Г. ЧАХИРЬЯН и И. МАНЕВИЧ — Искаженный Бальзак 34

АКТЕРЫ КИНО

Н. КЛАДО — Олег Жаков 39

БЕН ХЕКТ — „Да здравствует Вилла". 45

О СЦЕНАРИИ М. КАЛАТОЗОВА „ШАМИЛЬ" 61

На обложке и на титульном листе кадры из фильма „Зори Парижа"

АПРЕЛЬ ОБЪЕДИНЕННОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУССТВО" 1937

Технический редактор Н. АУЗАН
Корректор А. БЕЛЬСКАЯ

Уполномоченный Главлита № Б—15247. Индекс № И-13. Заказ типографии 762. Заказ издательства 50 п. Тираж 4300 экз. Об'ем журнала 8 печатн. листов. Количество знаков в печатном листе 60 000. 6т. Ат 62×94. Сдано в набор 25/III 1937 г. Подписано к печати 26/IV 1937 г. Отпечатано в типографии „За индустриализацию", Москва, Цветной бульвар, 30

«ТРИНАДЦАТЬ»

ПОЭМА О МУЖЕСТВЕ

А. НОВОГРУДСКИЙ

Мотивы героической смерти занимают большое место в творчестве советских киномастеров. Вспомним лучшие наши фильмы последнего периода. В холодных волнах Урала гибнет Чапаев; один за другим срываются с утеса в морскую пучину героические кронштадтские матросы; пробитые вражескими пулями, падают на камни восставшей Москвы почти все представители пролетарской семьи Захаркиных. И, наконец, в картине «Тринадцать», о которой пойдет речь ниже, десять героев из тринадцати погибают смертью храбрых в ожесточенной схватке с врагами родины.

В одном из своих испанских писем Илья Эренбург рассказывает, как республиканские бойцы, смотревшие «Мы из Кронштадта», не «поверили» сцене казни моряков. Их сознание не мирилось с мыслью, что прекрасные в своей отваге, мужественные герои фильма могут по ходу действия «погибнуть». Они готовы были смеяться, когда белые палачи сталкивали со скалы моряков, когда поплыли по волнам матросские бескозырки: они ждали, что вот-вот бесстрашные моряки выплывут из бездны и снова бросятся в атаку. И они готовы были плакать, сжимая в руках винтовки, когда только один из героев выбрался на берег.

Советский зритель, выросший не на патентованных пилюлях средней американской кинематографии с обязательными сахарными облатками «хэппи-эндов», наш зритель, воспитанный в традициях правдивого и сурового реалистического искусства, с глубоким волнением

«ТРИНАДЦАТЬ»

Сценарий И. Прута и М. Ромма. Режиссер М. Ромм. Оператор Б. Волчек. Мосфильм. На фото арт. А. Долинин в роли Тимошкина и арт. Д. Зольц в роли Левкоева.

переживает «смерть» подлинно любимого кинематографического героя. Рассказывают историю о мальчике, который смотрел «Чапаева» десятки раз в различных московских кинотеатрах. Оказывается, среди школьников разнесся слух о том, что в одном из экземпляров фильма Чапаеву удается переплыть реку и спастись. И вот он упорно разыскивал этот легендарный фильм, где Чапаев не умирает. Может быть, это анекдот, но он правильно передает отношение нашего зрителя — и не только ребенка — к судьбе любимого героя на экране.

Может показаться на первый взгляд, что трагический поворот личной судьбы героя вообще противоречит оптимистической природе советского киноискусства. Вот к примеру перед нами сценарий «Тринадцать», в котором гибнут почти все любимые зрителем персонажи. Иные готовы притти от этого в ужас. «Нельзя ли, — восклицают они, — полегче «расправляться» с героями нашей драматургии? Не мешает ли такое количество смертей мобилизационному воздействию фильма?» Опыт картины «Тринадцать» рассеивает эти наивные опасения.

Советское киноискусство стремится показать действительность во всех ее сложных проявлениях. Лучшие его произведения воспитывают подлинное мужество, любовь к родине, волю к борьбе именно благодаря своей суровой и честной правдивости.

Наши фильмы, разумеется, не ставят себе целью воспитание бретерского, наплевательского отношения к смерти.

Окутанному романтическим флером лозунгу наполеоновских батальонов — «гвардия умирает, но не сдается», стратегия Великой социалистической революции противопоставила и пронесла сквозь огонь гражданской войны другой лозунг: «Большевики не умирают и не сдаются». Великий полководец пролетарской революции тов. Ворошилов учит Красную армию «малой кровью» вырывать победу у врага.

Но если т о л ь к о ценою жизни можно купить победу, советские люди умеют умирать. Они показали это на льду Кронштадта, у стен Царицына, под огнем перекопских батарей. Да и в наши дни каждый номер газеты приносит сообщения о подвигах бесстрашных часовых нашей родины, которые, рискуя жизнью, отбивают налеты обнаглевшего врага. Воля к борьбе и уверенность в конечной победе, основанные на правильном понимании исторического процесса, составляют отличительные особенности героев нашей страны.

Герои лучших произведений советской кинематографии, даже умирая, п о б е ж д а ю т. «Врешь, не возьмешь», — погибая, говорит Чапаев. «Стреляй в революцию, — отвечает озверевшему врагу старый Захаркин. — Ее не убьешь!». «Да здравствует революция!» — раздается последний крик летящего в воду матроса. Все они — и матросы, и Чапаев, и Захаркин — смертью своей как бы подчеркивают неизбежное утверждение новой жизни. Вот почему, несмотря на глубокий драматизм прошедших перед ним на экране событий, зритель уходит из зала не подавленный и не внутренне опустошенный, а, наоборот, наполненный мужеством, бодростью и волей к борьбе.

Советское киноискусство по природе своей глубоко оптимистично. Оно создало свою систему «счастливого конца», далеко выходящего за рамки личных, маленьких судеб героев фильма и вытекающего из железной логики развития отражаемой действительности.

Не философия примирения со смертью, взлелеянная в «легионах обреченных» американского кино, не обветшалая теория катарзиса, очищения человеческой «души» в страданиях и бедствиях, не гнусавая кантианская проповедь жертвенности во имя абстрактного и туманного «категорического императива», а философия борьбы и победы лежит в основе этого искусства.

Фильм «Тринадцать», несмотря на суровый колорит изображаемых в нем событий, продолжает эту традицию полнокровного, правдивого и оптимистического искусства.

Незамысловатый однолинейный сюжет фильма «Тринадцать» (сценарий И. Прута и М. Ромма) построен, в сущности, на развертывании о д н о й центральной ситуации; с этой точки зрения конструкция фильма приближается к построениям новеллистического типа в литературе.

Песчаная пустыня. Одиннадцать демобилизованных красноармейцев двигаются через пески к линии железной дороги, чтобы отправиться по домам. С ними едут жена командира и случайный спутник — геолог.

Колодцы на их пути оказываются засыпанными. Это дело рук басмаческой шайки Ширмат-хана, отъявленного врага народа, которого долго безуспешно разыскивают пограничники.

Маленький отряд переходит на военное положение. Вскоре он натыкается на колодец у полуразрушенной гробницы святого, где обнаруживается оружие, спрятанное басмачами. Все свидетельствует о том, что банда Ширмат-хана питается водой именно из этого колодца. Правда, вода в нем почти иссякла, но басмачам это еще, повидимому, неизвестно. Вчерашние бойцы Красной армии, люди, беззаветно преданные родине, решают помочь разгрому басмаческой шайки: задержать Ширмат-хана у колодца до прихода подкрепления. Отправив одного из товарищей за подмогой, они создают вокруг колодца нечто вроде укрепленного лагеря.

Но шайка басмачей в десять раз превосходит их по численности, к тому же истомленные жаждой бандиты уверены, что в колодце есть вода. Они ожесточенно атакуют песчаный холм, на котором укрепились отважные бойцы.

В неравной схватке один за другим гибнут герои. Жена командира и старик-геолог становятся в строй на место убитых. Отчаянные атаки басмачей разбиваются о железную стойкость маленького отряда.

Между тем красноармейский разъезд подбирает в пустыне вестового. Кавалерийский отряд спешит к месту сражения.

Последний боец остается на бархане у колодца. Расстреляна последняя пулеметная очередь. Но боец не сдается до конца. Он заносит над головой последнюю гранату.

Из-за песчаных холмов лавиной вылетает кавалерийский отряд и на-голову разбивает басмаческую шайку. Боевая задача выполнена.

События, показанные в картине, как подчеркивают авторы, происходили десять лет назад. Но от этого фильм не становится целиком «историческим», так как основные качества героев — безграничная любовь к родине, бесстрашие и стойкость, волевой напор, высокое чувство интернационализма — всегда свойственны Красной армии. В этом маленьком советском коллективе, оторванном от мира песками пустыни, живет дух нашей

«ТРИНАДЦАТЬ»

Сценарий И. Прута и М. Ромма. Режиссер М. Ромм. Оператор Б. Волчек. Мосфильм. На фото засл. арт. Е. Кузьмина в роли Марии Николаевны, арт. В. Кулаков в роли Баландина и арт. А. Долинин в роли Тимошкина.

великой родины. Когда женщина и старик-профессор берутся за винтовки, зритель принимает это как должное. Мысль его обращается при этом к надвигающимся боям. Если враг навяжет войну нашей стране, он будет иметь дело не только с армией, а с поднявшимся вооруженным народом. Но всякому понятно, что в этой войне соотношение сил будет совсем не таким, как в условной ситуации, придуманной авторами фильма «Тринадцать». По стечению сюжетных обстоятельств герои фильма вынуждены к пассивной обороне. Они не могут атаковать врага. В этом — «исключительный» характер этой ситуации, который мешает ее проекции не только в будущий, но и в сегодняшний день. Потому что если сегодня враг посягнет на счастье и мирный труд нашей страны, несокрушимая стена бойцов, вооруженная не только храбростью и энтузиазмом, но и новейшей боевой техникой, встанет вдоль всех границ, и враг будет разгромлен без пощады на той земле, откуда он осмелится притти.

Мих. Ромм — режиссер и один из авторов сценария «Тринадцать» — избегает протоптанных тропинок в кинематографическом искусстве.

Можно подумать, что этот сравнительно молодой мастер на первых же шагах своего творческого пути умышленно ставит перед собой трудно выполнимые задачи. Вспомним первую его самостоятельную работу — немой фильм «Пышка». Едва ли не все основные драматические события там развернуты в узком пространстве дилижанса — при внешней неподвижности героев и очень ограниченном количестве внешних аксессуаров, которые могли бы помочь характеристике героев или движению действия. Непрерывное чередование выразительных крупных планов, основанное на умелом и тонком использовании актеров, отличает этот фильм, камерный в полном смысле слова. Казалось бы, по всем признакам «Тринадцать» — вторая работа М. Ромма — представляет прямую противоположность «Пышке». Но, вырвавшись из замкнутого павильона на необъятные просторы песчаной пустыни, М. Ромм во многом остается верным своим прежним принципам. Он полностью отказывается от внешних декоративных эффектов. Почти все действие фильма сосредоточено на маленьком песчаном холмике вокруг колодца. Полузасыпанная песком гробница и остатки низенькой каменной ограды — таков до крайности несложный фон, на котором разыгрываются основные эпизоды драмы. Но и на этом жалком клочке пространства люди почти лишены возможности передвигаться по условиям обстановки: они прижаты к земле огнем противника.

Как мы увидим дальше, не менее усложнена творческая задача также по линии сюжета и характеров (взаимная схожесть большей части персонажей фильма, цикличное повторение одних и тех же элементов основной сюжетной ситуации и т. д.).

В основу сюжета авторами положен случайный, не типичный эпизод. Правда, история гражданской войны в Средней Азии знает несколько таких эпизодов. Свидетелем одного из них является маленький поселок Ербент на скрещении караванных дорог в Каракумах, где несколько десятков красных дружинников в течение длительного времени оборонялись от превосходящей их по численности шайки басмачей. Но подобные случаи носили все же единичный характер.

«Исключительный» характер центральной ситуации, необычность обстоятельств, в которые по воле автора поставлены герои фильма, не мешает однако правдивому и глубокому раскрытию характеров этих замечательных людей. Говоря о правдоподобии в драме, Пушкин справедливо заметил: «Истина страстей, правдоподобие чуствований в предлагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя».

С большой простотой подлинного искусства развернуты в фильме «Тринадцать» характеры командира, его жены, рядовых бойцов.

Любопытно отметить, что картина по существу лишена центрального человеческого образа. Все основные герои находятся непрерывно в центре драматической борьбы. В этом смысле «Тринадцать» резко отличается по типу от таких фильмов, как, скажем, «Депутат Балтики», где основой сюжетного построения является один центральный, определяющий характер. Можно, правда, говорить в соответствии с декларациями режиссера, что в центре фильма стоит образ коллектива. Но коллектив предстает перед зрителем не как безликая масса, а слагается из живо очерченных отдельных, самостоятельных фигур.

Основные герои фильма во многих отношениях сходны друг с другом. Это молодые люди нашей страны, воспитанные Красной армией. Создатели фильма вкладывают добрую долю своей творческой энергии в индивидуальное уточнение характеров с помощью таких дополнительных штрихов, как национальные отличия и особенности личного темперамента. В большинстве случаев им это удается.

Менее удачны с этой точки зрения п е р в ы е три части, которые, кстати сказать, заметно нарушают ритмическое и композиционное равновесие фильма. На этом вопросе стоит остановиться подробнее, так как он имеет известное принципиальное значение и для всей нашей кинематографии. Эти части посвящены в основном мотивировке и раз'яснению центрального сюжетного положения. В соответственных местах сценария можно еще обнаружить фрагменты, относящиеся к характеристике отдельных персонажей.

«— Хорошо женатым, — говорит Василий Гусев.

— Что?

— Женатым, говорю, хорошо...

А кто у нас женатый?—говорит Тимошкин.

— Баландин женат и Свириденко женат...

Спускается отряд с бархана.

— Журба женатый...

Молчание...

— А почему хорошо? — говорит Мурадов.

— Жены встретят, пирогов напекут.

Мертвое, сухое море песка...

Стервятник кружит в небе...

— Я учиться буду,—говорит Акчурин,—обязательно.

...Вязнут в песке копыта лошадей.

— Меня мать встретит, квасу вынесет.

— Кумыс пить буду, — говорит Мурадов.

— Девки придут,—говорит Петров. — Меня девки обязательно встречают».

Но впоследствии этот и другие аналогичные—по существу, «проходные»—куски выпали из конструкции фильма. Авторы устремили всю свою творческую энергию на так называемые «мотивировки».

Правда, «мотивировать» нужно было многое. Откуда и кто едет в пустыню? Как отряд попадает на колодец? Почему Ширмат-хану необходимо пробиться именно к этому колодцу? Почему так важно захватить Ширмат-хана? Далее необходимо раз'яснить, что в колодце нет воды, что басмачам это неизвестно, что в срубе колодца спрятано оружие и т. д. Ситуация, что и говорить, сложная. Но «мотивировочные» эпизоды могли бы органично войти в ткань кинопроизведения только если бы они одновременно обогащали рисунок характеров. Построение сюжета и создание характеров нельзя рассматривать как две изолированные задачи.

В классической западной кинодраматургии вводный материал, как известно, выносится обычно в экспозиционные надписи. Этим освобождается место в картине для подлинного материала искусства. Ходячая теория о том, что титры вообще не свойственны звуковой кинематографии, не только ошибочна, но и вредна, так как сплошь и рядом приводит к излишним «накладным расходам» в нашем искусстве: многие, даже лучшие наши кинопроизведения отягощены мотивировочным баластом. Если авторы «Тринадцати» не хотели злоупотреблять титрами, они могли шире использовать в этих же целях диалог, скажем, речь командира, в которой он раз'ясняет обстановку своим спутникам, и т. п.

Так или иначе, без тяжелого груза вводных эпизодов композиция фильма «Тринадцать» бесспорно бы выиграла, тем более что, несмотря на обилие этого материала, в конце концов авторов можно упрекнуть в недостаточном раз'яснении основного момента, который стоило глубже мотивировать.

Почему командир отряда соглашается принять неравный бой в пустыне, не имея никаких г а р а н т и й, что получит во-время поддержку? Ведь посланный им вестовой устанавливает связь с красноармейским раз'ездом, по существу, благодаря случайности. Командир мог рисковать десятком жизней, только твердо зная, что успех операции обеспечен, ибо всякий риск в Красной армии сочетается с ясным и трезвым учетом обстановки.

На это нам могут возразить, что «победителей не судят». Если мы примем этот далеко не бесспорный тезис, то он может быть отнесен и к героям и к авторам фильма. Правильно они действовали или нет, — герои фильма добились победы. Авторы совершили значительно меньший подвиг, который однако должен быть отмечен: они создали увлекательный фильм на крайне громоздкой и условной ситуации.

◆

Как известно, в большинстве случаев крупные произведения советской кинематографии, какая бы простая сюжетная схема ни лежала в их основе, построены на сложной конфликтной взаимосвязи ос-

новных персонажей. Наглядным примером такого построения может служить «Чапаев». Помимо центрального, основного конфликта, между белыми и красными, мы видим здесь драматическое противоречие между организующей волей партии, воплощенной в Фурманове, и партизанской стихией, которую вначале олицетворяет Чапаев, столкновение между чапаевцами и крестьянами, между Петькой и Анкой, резкий конфликт между ординарцем и полковником и т. д. В такой сложной сюжетной ткани каждый образ как бы поворачивается к зрителю множеством граней, обогащаясь все новыми и новыми чертами, по мере развертывания действия. Иное положение мы находим в «Тринадцати». Здесь основной, движущей пружиной является одно конфликтное положение: обнаженное столкновение представителей советского мира с врагами их родины. Оно является основным источником движения сюжета и раскрытия образов. А короткое столкновение между коллективом бойцов и одним из его членов Петровым (который не выдерживает трудностей борьбы и пытается выдать басмачам тайну колодца) или едва намеченное, быстро стирающееся противоречие между «штатским» поведением профессора и боевой обстановкой — эти сюжетные мотивы не занимают значительного места в фильме.

Это и понятно. Авторы преследуют правильную цель: показать несокрушимую монолитность и сплоченность коллектива бойцов, которая является первым залогом их победы. Но с точки зрения чисто технической это положение затрудняет четкое разграничение характеров и тонкую их нюансировку.

Многократное повторение мотива гибели в бою также требует от постановщиков огромной творческой изобретательности.

Одиннадцать смертей. Какой «простор» для пошлых натуралистических упражнений, для пацифистского сюсюкания, для всякого рода дешевых мелодраматических эффектов. Создатели фильма «Тринадцать» сумели найти правильный — простой и мужественный — тон в передаче на экране глубоко драматичных событий фильма. Любопытный штрих: тела убитых бойцов как бы исчезают с поля битвы, зритель их в дальнейшем не видит. Эта вполне оправданная условность ярко характеризует враждебный натурализму творческий метод режиссера.

Самый момент гибели героев дается скупо и просто, иногда отраженно, без ложного пафоса и без излишней слезливости. Они умирают каждый на своем боевом посту без нарочитой позы и трескучих фраз, которые часто произносятся в таких случаях мелодраматическими героями.

Вообще диалогу фильма свойственна та же простота, которая определяет весь характер постановки. Местами он переходит в скупой и лаконичный язык военных приказаний. Говорит командир:

«— После моей команды огонь открывать каждому самостоятельно. Беречь патроны. Головы держать как можно ниже. Двор не переходить. В случае нужды — перебегать. Моим заместителем назначаю тов. Акчурина. Все слышали?»

Несмотря на кажущуюся сухость реплик подобного рода, они в контексте фильма наполняются глубоким эмоциональным содержанием.

Менее удачны некоторые реплики (в первых частях), в которых герои жалуются на зной и жажду. Они несколько противоречат общему мужественному облику героев. Было бы лучше, если бы переживания героев, связанные с трудностями перехода, воспринимались зрителем из глубокого подтекста драматического диалога.

Говоря о выразительных средствах, которыми располагали создатели основных образов фильма, следует упомянуть еще несколько моментов. Мы уже указывали на то, что по характеру ситуации основные герои фильма почти лишены возможности передвигаться. Авторы, правда, допускают ряд условных отклонений от «правдоподобия» (в натуралистическом его понимании), но все же внешнединамические возможности у актера оказываются очень ограниченными. К тому же авторы почти целиком отказываются от крупного плана. Если «Пышка» изобилует экранными портретами, то «Тринадцать» почти целиком проходит на средних и общих планах.

При создании тонкого рисунка образа подобная стилистическая манера требует от актера особой глубины и силы выразительности.

◆

К сожалению, создателям фильма не удалось собрать ровный актерский ансамбль.

Актер Новосельцев на скупом драматургическом материале создает запоминающийся образ волевого, бесстрашного и преданного родине командира.

Уверенно и с большим художественным тактом проводит роль жены командира Е. Кузьмина, но эта небольшая роль почти лишена действенного материала, и талантливой актрисе не на чем развернуться.

Слабо справился со своей задачей Чистяков, исполнявший роль старика-профессора. Сюжетная линия профессора должна была бы нести в фильме большую идейную и эмоциональную нагрузку; этот теплый, чрезвычайно привлекательный образ давал актеру большие возможности. Если другие герои с самого начала воспринимаются как законченные, сложившиеся характеры и не претерпевают на протяжении фильма серьезных изменений, старик-геолог проходит большой путь от первых частей фильма до момента своего трагического конца.

«—Вы меня извините, товарищ командующий нами,—говорит он в одном из первых эпизодов,—но я ничего не понимаю. Красноармейцы, насколько мне известно, демобилизованные. Они, логически рассуждая, вовсе не обязаны слушаться вас. Вы сами находитесь, судя по вашим словам, в трехмесячном отпуску. Я, вообще, геолог, присоединился к вам случайно, а вот гражданка—она даже дама. Почему вы формируете из нас какую-то роту или как там у вас это называется... эскадрон, дивизион? — Я не умею стоять ни смирно, ни вольно, я вообще отказываюсь понимать».

Но вот редеют ряды бойцов. Пули свистят над двориком.

«— Так, — говорит геолог, кашляя и моргая. — Теперь значит моя очередь.

Он берет винтовку.

— Как из этой штуки-то убивают?»

Глубоко правдивый в замысле характер, отдаленно перекликающийся с профессором Полежаевым из «Депутата Балтики», приобрел в передаче Чистякова черты фальши и натянутости. Актер не нашел выразительных средств для создания живого и убедительного образа.

Значительно вырастает облик бойца-националa Акчурина в исполнении молодого актера Кузнецова. Очень мягко и без нажима он передает характер туркменского юноши, рядового бойца, который на глазах у зрителя становится инициативным и волевым командиром.

Вот Мария Николаевна отрыва-

ется от мужа, и его мертвая голова падает на песок.

«—Товарищ командир! — кричит с другой стороны Свириденко. — С белым флагом едут. Товарищ командир!

Мертвая голова командира лежит на песке.

Но нет времени для мертвых.

— Товарищ командир, — повторяет Свириденко, оборачивается и умолкает.

Тогда встает Акчурин.

— Я — товарищ командир, — громко говорит он. — Слушай мою команду! Это для переговоров. Подпустить на 30 шагов».

Линия Акчурина в трактовке Кузнецова вполне гармонирует с общей простотой и убедительностью фильма.

Несмотря на отдельные актерские неудачи, фильм «Тринадцать» в целом создает галлерею живых и обаятельных характеров людей нашей родины. Система образов фильма является прямым полемическим ответом на некоторые попытки буржуазного киноискусства создать культ своего «героя» — наглого конквистадора, безыдейного, отчаявшегося в жизни бреттера или же «неизвестного солдата», безропотно жертвующего жизнью в колониальных войнах во славу навязанных ему «национальных» идеалов.

Остается сказать несколько слов о людях, участвовавших в создании фильма наряду с актерами и режиссером.

Для Б. Волчка, которого фильм «Пышка» выдвинул в ряды первоклассных советских операторов, работа над «Тринадцатью» явилась сложным и серьезным испытанием. Незнакомая и при том очень специфичная натура, однообразная фактура песчаной пустыни, особые условия каракумского «освещения» — все это ставило перед ним крайне трудные задачи. Операторы, постоянно работающие в Средней Азии, обычно жалуются, что пустыня требует особых приемов с'емки, что солнце в Каракумах, не считаясь с желаниями с'емочных групп, чуть ли не сразу после восхода стремительно «вскакивает» в зенит и снимать становится очень трудно. При этом почти на всем протяжении фильма герои действуют в песках, — светлые человеческие фигуры на фоне серой песчаной пустыни.

Надо сказать, что оператор тов. Волчек вышел из трудного испытания с честью. Операторское качество «Тринадцати» заслуживает специального анализа.

Своеобразный «пуризм» постановщика в использовании декоративного материала поставил крайне узкие рамки работе художника. Ему лишь удалось добиться того, что зритель не ощущает разрыва между павильоном и натурой пустыни.

Заслуживает особого упоминания прекрасное музыкальное оформление фильма. Уходя от примитивной «иллюстративности», композитор Ан. Александров написал серьезную симфоническую музыку, проникнутую глубоким пониманием сюжетной и ритмической структуры фильма. Эта музыка, возможно, имеет право и на самостоятельное существование, но в то же время она органично вплетена в ткань фильма и помогает правильному его восприятию.

◆

Фильм «Тринадцать», так же как «Последняя ночь» и «Депутат Балтики», свидетельствует об идейном и художественном росте советского боевого политически заостренного киноискусства.

Все больше развивается творческая индивидуальность отдельных мастеров, растет богатство типов и жанров кинопроизведений, возникающих на общей идейной основе.

В связи с этим невольно вспоминаются столь частые в кинематографическом быту праздные споры, направленные к канонизации того или иного типа кинопроизведений, споры, не имеющие по существу ничего общего с желанием выдвинуть в качестве образцов передовые произведения нашего искусства. Иные критики, спекулируя на этом правильном желании, готовы спорить до хрипоты, является ли «знаменем» фильм X или фильм Y и не является ли такой новый фильм если не знаменем полка, то хотя бы эскадронным значком?

Знаменем всего нашего искусства является великая Сталинская эпоха.

Если должен быть найден метафорический образ для передовых произведений советского киноискусства, не правильнее ли назвать их оружием, идейным оружием огромной силы воздействия?

А оружие, как известно, различается по родам.

Страна знает лучших стрелков, танкистов, летчиков. Но никому не взбредет на ум противопоставлять авиации, скажем, кавалерию. Различные виды кинематографического оружия (которые, кстати сказать, по меткости еще очень уступают пулеметам Красной армии,) могут и должны работать во взаимодействии. Противопоставлять друг другу значительные произведения советской кинематографии— недопустимо и вредно, а сравнивать можно, только учитывая конкретные глубокие различия их типов и жанров.

Великая честь для каждого произведения киноискусства состоять на идейном вооружении страны, строящей социализм. В этом день ото дня растущем арсенале фильм «Тринадцать» займет свое рядовое, но почетное место.

«ТРИНАДЦАТЬ»

Сценарий И. Прута и М. Ромма. Режиссер М. Ромм. Оператор Б. Волчек. Мосфильм. На фото засл. арт. Е. Кузьмина в роли Марии Николаевны и арт. А. Чистяков в роли ученого.

«ТРИНАДЦАТЬ»

Сценарий И. Прута и М. Ромма. Режиссер М. Ромм. Оператор Б. Волчек. Мосфильм. На фото арт. И. Кузнецов в роли Акчурина и арт. А. Долинин в роли Тимошкина.

О ФИЛЬМЕ «ТРИНАДЦАТЬ»

В. НИЛЬСЕН

В оценке операторской работы наша профессиональная критика неизменно остается на чрезвычайно низком уровне, свидетельствующем об отдаленном знакомстве рецензента с предметом своего суждения. За исключением отдельных статей, написанных самими операторами, мы в нашей кинопрессе на протяжении последнего года не можем указать ни одного примера конкретного, делового разбора фильма с точки зрения его операторского разрешения.

Газета «Кино» изобрела три стандартных заголовка для статей об операторской работе. Рецензенты называют свои статьи либо «искусство оператора», либо «мастерство оператора», либо «рост оператора». После такого заголовка обычно следует ряд заклинаний, в которых читателю путем многословных рассуждений доказывается, что данный оператор вырос в большого мастера, что он «отказался от излишней красивости» или «пренебрег внешней живописностью кадра». Ни одного слова о технике съемке, о тех композиционных приемах, которыми сняты отдельные кадры, ни одного конкретного определения качественных показателей в подобных статьях нет.

Советские операторы уже настолько выросли теоретически и практически, что их работы заслуживают профессионального анализа. Вряд ли кто либо из наших мастеров-операторов будет удовлетворен тем, что в какой-либо статье еще раз подтвердят, что он «художник своего дела». Настоящий технологический разбор операторских работ, настоящая профессиональная критика творческих и технических недочетов, пусть даже самая суровая, — вот что нужно сегодня нашим мастерам-операторам. Требуя от оператора повышения художественной и технической культуры, мы обязаны в то же время настоящей критикой помогать его росту.

Операторскую работу можно объективно критиковать только тогда, когда изобразительный стиль фильма понимается как нечто целое, заключающее в себе отчетливую сюжетную мотивировку снимаемого.

Попытка противопоставления элементов операторской работы над фильмом режиссуре или драматургической концепции сценария была бы, конечно, грубой ошибкой.

В изобразительном стиле фильма по существу находят свое выражение компоненты драматургии, режиссуры, творчества актера и оператора, ибо кино в конечном счете является изобразительным искусством. Вот почему к критике операторской работы надо подходить в первую очередь с точки зрения того, в какой мере оператору удалось передать в изображении кадров реальное сюжетное содержание фильма.

Фильм «Тринадцать» несомненно занимает значительное место в ряду лучших произведений советской кинематографии. Большой интерес представляет то обстоятельство, что авторам картины удалось создать подлинно советский, глубоко волнующий, художественно правдивый и убедительный фильм по сюжетной схеме, которая неоднократно использовалась в зарубежной кинематографии и которую многие в силу этого считали скомпрометированной.

В 1935 году в Америке был выпущен фильм под названием «Потерянный патруль».

По внешним признакам фильмы «Тринадцать» и «Потерянный патруль» как будто имеют большое сходство.

В американском фильме действие происходит в одной из отдаленных британских колоний. В песчаной выжженной пустыне много дней бродит сбившийся с дороги английский разъезд. Нет воды. Один за другим падают люди. Их оставляют на произвол судьбы. Присутствие духа сохраняет только сержант патруля (роль которого в картине играет американский актер Виктор Мак-Ланглен). После многих дней блуждания патруль натыкается на оазис. Утолив жажду, солдаты устраиваются на ночевку, выставив часового. Ночью повстанцы окружают оазис, убивают часового и уводят лошадей. Патруль осажден. Один за другим погибают солдаты, посылаемые на разведку. Никто уже не хочет добровольно выполнять приказаний сержанта. Каждый день вновь бросается жребий. По жребию человек уходит в пустыню, и с каждым днем увеличивается число песчаных могил. Много дней длится эта борьба с невидимым противником. В живых остаются четверо, трое и, наконец, один сержант. Потеряв всякую надежду на спасение, сержант сам себе роет могилу, ставит пулемет и решает дорого продать свою жизнь. Тут только, в самом конце фильма, появляются повстанцы. На горизонте возникает бесконечная лента скачущих всадников в белых бурнусах. Сержант подпускает их на близкое расстояние и открывает стрельбу из пулемета. Почти весь отряд повстанцев перебит. В оазис врываются только трое. Сержант хватает винтовку и, действуя ею, как палицей, убивает последних противников. Окровавленный полубезумный человек остается один у дымящегося пулемета. Он выскакивает на гребень холма и воет.

В этот момент вдали слышатся звуки сигнальной трубы. Играют традиционную песню британских солдат «Долог, долог путь до Типерери...», и на барханы выезжает вереница всадников. Это новый английский патруль, пришедший на смену своим товарищам. Сержант рапортует прибывшему офицеру о гибели своего отряда и падает у ног лошади.

Таков сюжет этого фильма. Казалось бы, сюжетное сходство с фильмом «Тринадцать» налицо. Но стоит только отойти от простого пересказа схемы сюжета и попытаться

сравнить обе картины в их конкретном кинематографическом воплощении, как всякие основания к сопоставлению исчезают.

Тематически — это качественно отличные произведения, стоящие на противоположных мировоззренческих позициях. Еще в меньшей степени сходны драматургические приемы, на которых построены эти фильмы.

Британский патруль в завоеванной стране отбивается от наступления повстанцев. Группа солдат, возглавляемая сержантом, на чужой земле отстаивает интересы «Старой Англии». Солдаты не хотят жертвовать собой, они не подчиняются сержанту. Для того чтобы итти в разведку, приходится бросать жребий. Героем является сержант, к которому на протяжении всего фильма зритель питает отвращение. Авторы фильма превозносят этого деспота, посылающего своих подчиненных на смерть.

Здесь стопроцентное выражение империалистической идеологии. В образе солдат «Потерянного патруля», этих рядовых британского империализма, авторы фильма показывают обреченную, безликую массу людей, вынужденных слепо повиноваться своему начальнику. В образе сержанта, мужественного, жестокого и сильного волей человека, заставляющего из-под палки повиноваться своих солдат, выведен тот легендарный герой британской колониальной армии, тот тип завоевателя колоний, который в конце прошлого столетия воспевался Киплингом в его военных рассказах.

В фильме «Тринадцать» показана группа демобилизованных красноармейцев, возвращающихся домой. Никто, казалось бы, не принуждает этих людей жертвовать собой, оставаясь у колодца. Никто не дает прямых приказаний итти в разведку или совершить опасный путь за подмогой. Люди выполняют свой долг перед родиной, они не избегают опасности, потому что каждый из них сознает необходимость поимки врага, вступившего на советскую землю. Фильм «Тринадцать» — это фильм о мужестве поколения советских людей, становящихся героями в сознании своего долга перед воспитавшей их родиной. Когда командир отряда предлагает кому-либо из них итти за подмогой, подымается весь отряд, и между красноармейцами завязывается спор: каждый хочет пожертвовать собой для других, каждый хочет первым доказать свою преданность. Идея интернациональной солидарности, идея подлинного великого мужества скромных и незаметных советских патриотов — вот на чем построен сценарий.

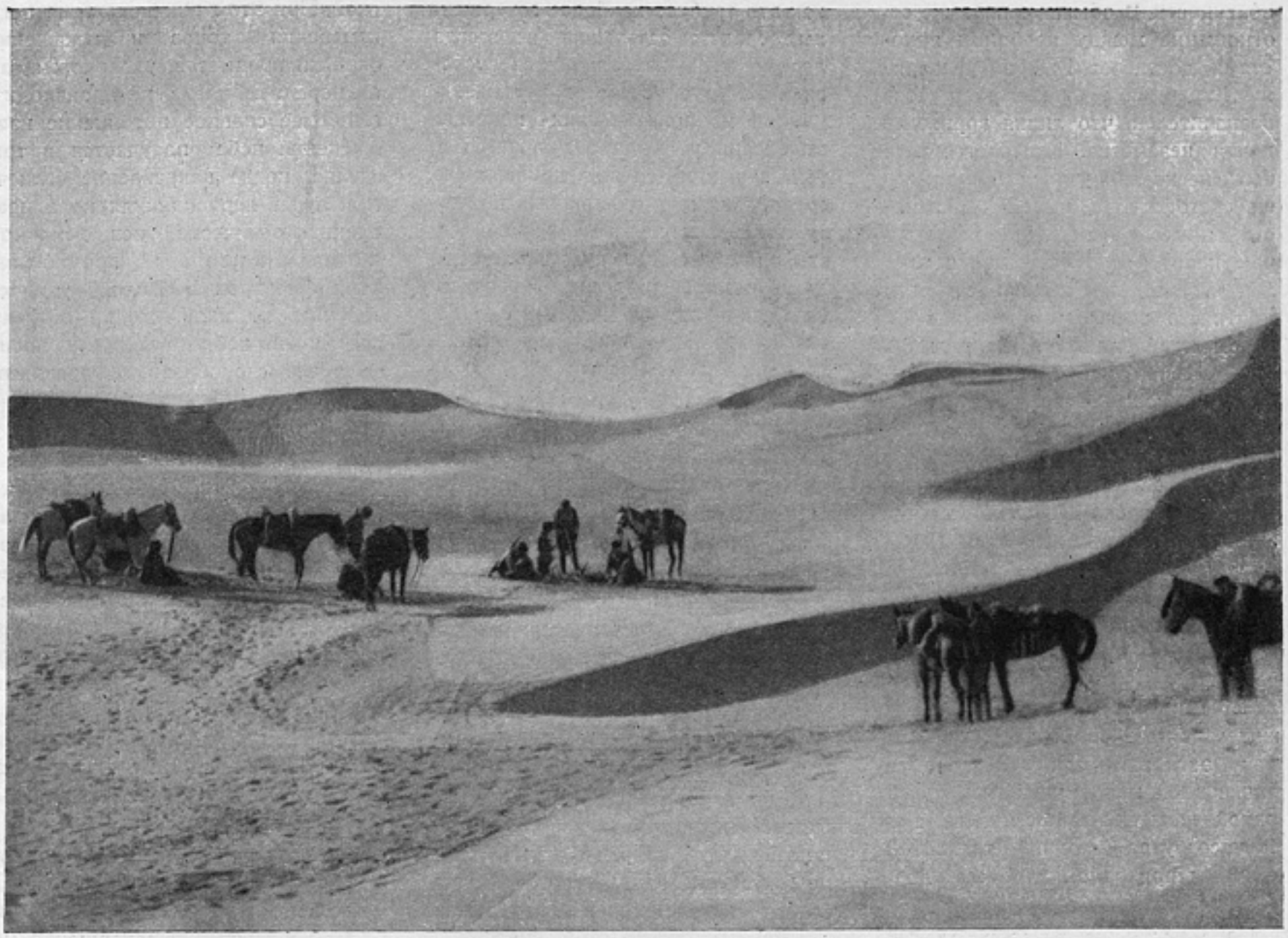
Несмотря на внешнее сходство сюжета в американском и советском фильмах, все же нельзя найти ни одного признака, который дал бы основание к сравнению этих картин. Фильм «Тринадцать» настолько же выше по своей идейной и художественной сущности, насколько понятие героизма советских людей бесконечно далеко от традиционного понимания индивидуального героизма сержанта, отстаивающего честь «Старой Англии» и прежде всего — свою военную карьеру.

◆

Картина «Тринадцать», которую снимал шеф-оператор Б. Волчек, с точки зрения изобразительных приемов и техники осуществления представляет большой интерес. Этот фильм дает богатый материал для целого ряда практических выводов.

«ТРИНАДЦАТЬ»

Сценарий И. Прута и М. Ромма. Режиссер М. Ромм. Оператор Б. Волчек. Мосфильм.



«ТРИНАДЦАТЬ»

Сценарий И. Прута и М. Ромма. Режиссер М. Ромм. Оператор Б. Волчек. Мосфильм.

Действие фильма развертывается в одной и той же обстановке. Декоративный элемент в обычном понимании отсутствует. Нет даже пальм, которые оживили бы пейзаж пустыни. С точки зрения фактуры вся обстановка кадра, весь фон представляет собой равномерную светлую поверхность, без видимых теневых контрастов.

Композиционные решения, казалось бы, могут быть намечены только в виде несложных планировок вокруг примитивной «муллушки». И однако эта постройка в качестве фона для с'емки средних и крупных планов использована в наименьшей степени. Фоном чаще всего служит пустыня, и в этой связи с дальним планом удачно найден композиционный прием, помогающий преодолеть ограниченность пространства.

Иллюзия глубины достигается ассиметричными построениями переднего плана, причем резкость дальнего плана в большей части кадров сохранена полностью.

Замечательный изобразительный эффект, который получается при таком сочетании резкости переднего и дальнего плана, превосходно использован в тех кадрах, где красноармеец Петров бежит к басмачам. Кадры расстрела Петрова — одни из лучших по выразительности композиционного решения.

В сцене, где красноармеец Мурадов, выбившийся из сил, лежит на песке, найден исключительный по своему воздействию изобразительный прием. Постепенно осыпающийся песок, фотографически переданный в светлой тональности со всеми деталями фактуры, вызывает прямую ассоциацию с потоком воды.

С точки зрения техники с'емки большой интерес представляют пейзажные кадры фильма. С'емка пейзажей песчаной пустыни связана со специфическими трудностями фотографического порядка. Пейзажный кадр по степени контраста обычно бывает неоднородным. В любом пейзаже, снятом в средней полосе, отдельные части изображения обнаруживают различную степень контраста. В верхней части кадра обычно преобладает облачное небо. Здесь контраст незначителен, так как небо и облака являются элементами чрезвычайно высокой и почти одинаковой яркости. Земная же поверхность, занимающая нижнюю часть кадра, обычно составляет резкий контраст по отношению к небу и облачности. Соотношение между этими двумя контрастирующими частями кадра может быть произвольно изменено путем снижения или повышения с точки зрения аппарата. При низкой точке зрения аппарата, расположенного на уровне поверхности земли, линия горизонта сместится вниз, в сторону нижней границы кадра. По мере повышения точки зрения линия горизонта будет перемещаться вверх, в сторону верхней границы кадра. В зависимости от высоты горизонта в кадре мы получаем преобладание на изображении либо поверхности земли, либо неба и

облачности. В обычном пейзаже соотношение между крайними яркостями достигает 1 : 8, в условиях же Каракума этот контраст столь незначителен, что линия горизонта почти незаметна. Контраст может быть несколько усилен применением светофильтра высокой плотности, однако в этом случае мы получим некоторое искажение в тоне лиц актеров. При незначительности контраста всего изображения в целом проблема создания рельефа изображения представляет огромные трудности. Степень контраста изображения может в известной степени регулироваться также и продолжительностью экспозиции. Но и само по себе решение экспозиционной задачи в условиях Каракума также составляет отдельную проблему. Достаточно указать, что в этих широтах экспозиционные величины в краткие промежутки времени подвержены большим колебаниям. Так, например, продолжительность экспозиции, промеренная экспозиметром «Вестон» в 5 часов 30 минут утра, равнялась одной шестидесятой секунды, а в 10 часов утра — одной трехсотой секунды при одной той же диафрагме.

Цвет костюмов актеров, одетых в желтые выгоревшие гимнастерки, еще усложнял задачу. И здесь применение фильтров высокой плотности создавало бы большое искажение цветопередачи.

Простейший способ достижения необходимого фотографического контраста в изображении пейзажей заключается в применении светофильтров большой плотности. С помощью фильтров можно добиться известного потемнения неба и благодаря этому — отделения линии горизонта от поверхности земли. Но плотный светофильтр нейтрализует действие воздушной дымки, разрушая тем самым эффект воздушной перспективы. В то же время плотный фильтр существенно влияет на цветопередачу, и песчаная пустыня приняла бы характер снежной поверхности. Поэтому достижение необходимой степени контраста изображения в фильме технически решено другими средствами.

Здесь прежде всего следует отметить приемы освещения первого плана, которые способствовали созданию рельефа изображения.

Выявление рельефа изображения в кадре — одна из труднейших задач в операторской технике, так как это требует наиболее совершенных средств освещения, не всегда доступных в изменяющихся условиях натурной с'емки в пустыне.

Один из практических приемов выявления рельефа заключается в том, что при с'емке крупных и средних планов, одинаковых по тону и незначительно отличающихся от фона об'ектов, искусственно создают резкий тональный контраст. Светлый фон затемняется, и ярко освещенный передний план выделяется на темном фоне.

Второй способ заключается в использовании резкого контражурного освещения, которое, создавая светлую окантовку абриса предмета, отделяет его очертания от фона.

Третий способ, наиболее сложный по своему выполнению, состоит в искусственном создании ряда переходных тональных ступеней от первого плана к отдаленному фону. Здесь фотографическое изображение образуется за счет пластичной передачи тончайших полутеней, моделирующих форму и об'ем предмета на изображении. Именно этот способ является главенствующим почти во всех кадрах фильма. Легкое затенение одной стороны лица, слабая искусственная подсветка другой стороны, легкий, почти незаметный контражур — вот те средства, которые применял оператор.

Это главным образом чувствуется в кадрах переговоров Тимошкина со Скуратовым, когда красноармеец играет на балалайке. Здесь небо темнее, нежели в смежных общих и средних планах. Подобное же несовпадение по тональности имеется в тех планах, когда красноармейцу Петрову дают воду.

При с'емке некоторых общих планов, в частности эпизода «песчаной бури», Б. Волчек впервые в нашей операторской практике применил новейшее техническое изобретение — американские поляризационные светофильтры Кодака «Пола-скрин».

Поляризационные светофильтры позволяют фотографировать при освещении одними рассеянными лучами света. В атмосферных условиях Каракума, где прямой солнечный свет преобладает, применение этого фильтра дало возможность нейтрализовать блики и рефлексы, увеличив отчетливость деталей изображения. На изображение ясного, синего неба «Пола-скрин» действует как цветной фильтр с переменной плотностью и окраской. При этом никакого заметного изменения тонов и искажения окраски предметов, расположенных на переднем плане, не происходит. Наиболее сильное потемнение изображения неба получается в том случае, когда направление солнечных лучей перпендикулярно направлению оптической оси с'емочной камеры. Благодаря применению этих фильтров Б. Волчку удалось получить на изображении эффект потемнения неба по линии горизонта и тот своеобразный тональный овал, который мы наблюдаем в кадрах песчаной бури.

Следует отметить, что это только первый опыт практического использования светофильтров «Пола-скрин», которые нашими операторами еще далеко не изучены и не освоены. Между тем поляризационные светофильтры при правильном использовании дают возможность создания совершенно своеобразных изобразительных эффектов.

Мы же либо вовсе не пользуемся этими фильтрами, либо пользуемся ими в качестве чисто вспомогательного технического средства.

При с'емке натурных кадров Б. Волчек применял для подсветки матовые отражатели из белой и желтой фольги. Он совершенно не пользовался зеркалами, так как зеркальная подсветка дает слишком резкое освещение лиц, образуя глубокие тени. Надо сказать, что зеркала уже много лет не применяются в зарубежной производственной практике для освещения портретов на натуре. Матовые отражатели с успехом заменяют зеркала, позволяя работать не на грубом эффекте резкой светотени, а на мягких прозрачных полутенях. Матовая лобовая подсветка образует на лицах полутени того же характера, что и рассеянный полуваттный свет в ателье. Это обстоятельство способствовало тому, что между портретами, снятыми в ателье и на натуре, в характере освещения нет большого различия.

В ателье Б. Волчек, повидимому, пользовался дуговым светом только для контражурного освещения. Боковое и лобовое освещение дано полуваттным светом.

В ателье Б. Волчек работает преимущественно локальным светом.

Отдельными источниками света освещены не только лица, но и детали лиц. Количественно света немного, но распределение его в отдельных планах произведено с большой точностью. В особенности

Сценарий И. Прута и М. Ромма. Режиссер М. Ромм. Оператор Б. Волчек. Мосфильм. На фото арт. П. Масоха в роли Свириденко, арт. А. Чистяков в роли ученого и арт. С. Крылов в роли Журбы.

выделяется та сцена, в которой басмач-разведчик приходит к осажденному отряду просить воды.

Крупный план басмача. Из-под папахи еле видны полузакрытые глаза. Командир отряда отпускает разведчика. «Пусть он расскажет Ширмат-хану, — говорит командир, — что нас тринадцать человек и у нас много воды». Глаза басмача загораются. Они резко выделяются на затененном лице.

Здесь применены небольшие полуваттные прожекторы с диаметром в 175 миллиметров. Каждый из них дает строго ограниченную площадь освещения. Иначе говоря, принцип локального света перенесен на с'емку портрета.

Общая тональность фильма светлая, за исключением нескольких сцен в первой половине картины. В ночных сценах тональный контраст на наш взгляд недостаточен.

Можно отметить две-три композиционные ошибки. Так, например, чрезмерно укрупнены кадры могил в последней части фильма. Зритель не сразу разберет на экране, что это могилы и где они расположены. Не совсем удачны по освещению кадры, в которых показываются следы Мурадова на песке.

В целом работа Б. Волчка обнаруживает высокий профессиональный уровень, настоящее мастерство и знание своего дела.

Стремление оператора создать стилистически цельное произведение чувствуется в каждом кадре фильма.

Волчек не «отказывался» от каких-либо изобразительных приемов, не пытался «опростить» фотографию, чтобы показать на экране образы скромных в своем величии советских патриотов. Для того чтобы так, казалось бы, просто и ясно снять фильм, для того чтобы так убедительно передать на экране ту несложную обстановку, в которой происходит действие, нужно чуткое понимание самой идеи фильма, нужны настоящее мастерство и подлинная высокая культура. Своей работой Б. Волчек еще раз доказал, что подлинная художественная простота и понятность изображения на экране может быть результатом лишь высокого мастерства, ясности и продуманности идеи произведения.

Это отнюдь не та простота «незаметной фотографии», которой так гордятся некоторые наши операторы, превратив «незаметность» в творческий принцип своей работы. В кадрах Б. Волчка мы видим постоянную заботу о сюжете фильма, о выразительности и доходчивости образов на экране, о таком совершенстве в изображении, при котором идея и содержание картины непосредственно доносятся до зрителя. За этой работой стоит высокая техника, которой Б. Волчек владеет в совершенстве.

ФИЛЬМ О ПАРИЖ

НАША РАБОТА

Г. РОШАЛЬ

Картина «Зори Парижа» требовала и от фабрики и от режиссера преодоления ряда сложных препятствий творческого и технического порядка.

Надо было воспроизвести обстановку исторической эпохи, чрезвычайно близкой нам по своему содержанию, обстановку, очень сложную для нас по своей внешней выразительности, по своему пластическому звучанию.

Такая же задача стояла и при выборе музыки, которая должна была быть понятной, простой, боевой и близкой и в то же время связанной с нашим представлением о музыке французов, о музыке баррикад.

Перед нами был выбор: или уйти в скрупулезную историчность, восстанавливать эпоху с точностью музейных работников и отказаться от передачи духа эпохи Парижской коммуны, или же, воссоздавая Париж, воссоздавая образы Коммуны, воспроизводя некоторые исторические портреты, в основном опереться на подлинные документы и материалы эпохи, но трактовать их в аспекте нашего видения, приближая их к событиям наших дней.

Мы выбрали этот второй путь. Нам хотелось, чтобы картина о Коммуне, оставаясь строгой в своей пластической структуре, не впадала бы в стилизационный изыск и в назойливость историографии.

Однако в то же время в трактовке образов и всех материалов мы старались избегнуть излишней бытовизации и детализации, которая, как нам казалось, могла бы измельчить взятые нами образы.

С этих позиций надо рассматривать и удачи и возможные неудачи в фильме. Стремясь к тому, чтобы французская речь в какой-то степени была приближена к пониманию зрителя, мы строили целый ряд диалогов не в обычном разговорном плане, а в плане, несколько приподнятом. Как нам кажется, в лучших местах и у лучших персонажей фильма нам удалось добиться остроты и стремительности в структуре диалога и в его произношении. Но несомненно, что в ряде мест это могло привести (к сожалению, в некоторых случаях и привело) к аффектации и некоторой декламационности. Бесспорно, это недочет.

Однако, как нам кажется, это не недочет в методике построения картины, а неудача в ее воспроизведении.

Работа над образами в этой картине производилась нами предварительно в тщательном изучении подлинных материалов и документов. В этой большой предварительной работе огромную помощь оказала нам тов. Голосовкер, которая сумела таким образом отобрать и проанализировать документальные материалы, что картина эпохи встала перед нами в самых четких и ясных формах. В дальнейшем эта большая работа ни на минуту не прекращалась, и даже для самых незначительных персонажей в массовке отбирался материал, уточняющий биографию и его внешний рисунок.

Что касается декоративной стороны — улиц, площадей Парижа, лестницы ратуши, замка Бекон и т. д.—мы пошли путем ансамблевого построения декораций. Таким образом создавался ряд фрагментов Парижа, быть может, своеобразных фрагментов, не имеющих непосредственных оригиналов, но в которых мы хотели уловить своеобразие Парижа в дни Коммуны и донести его до зрителя.

Надо сказать, что такие декорации, как замок Бекон, как лестница ратуши, как площадь ратуши довольно точно воспроизводят подлинные документальные материалы. Но работа художников и в первую очередь работа замечательного мастера кинематографических декораций тов. Шпинеля интересна тем, что и документальные материалы и материалы, ими отобранные, в декорациях были сведены в стилистическое единство, были решены таким образом, чтобы нигде не приобретали самодовлеющего значения и действительно воспринимались бы в едином графическом плане, как архитектурное единство. И опять-таки мы позволили себе несколько романтизировать декорации Парижа. И почти во всех случаях, нам кажется, художнику Шпинелю и тов. Жаринову, работавшему с ним, удалось сохранить меру художественной деформации жизненного материала.

Возможно, что только одна декорация — комнаты Катрины — несколько выпадает из этого ансамбля и ощущается именно как декорация.

Фабрике, которая впервые строила столь большие декорации, пришлось проделать огромную работу в цехах для того, чтобы реализовать замыслы наших художников. И надо сказать, что на работе над этой картиной фабрика выросла и научилась преодолевать самые сложные задания.

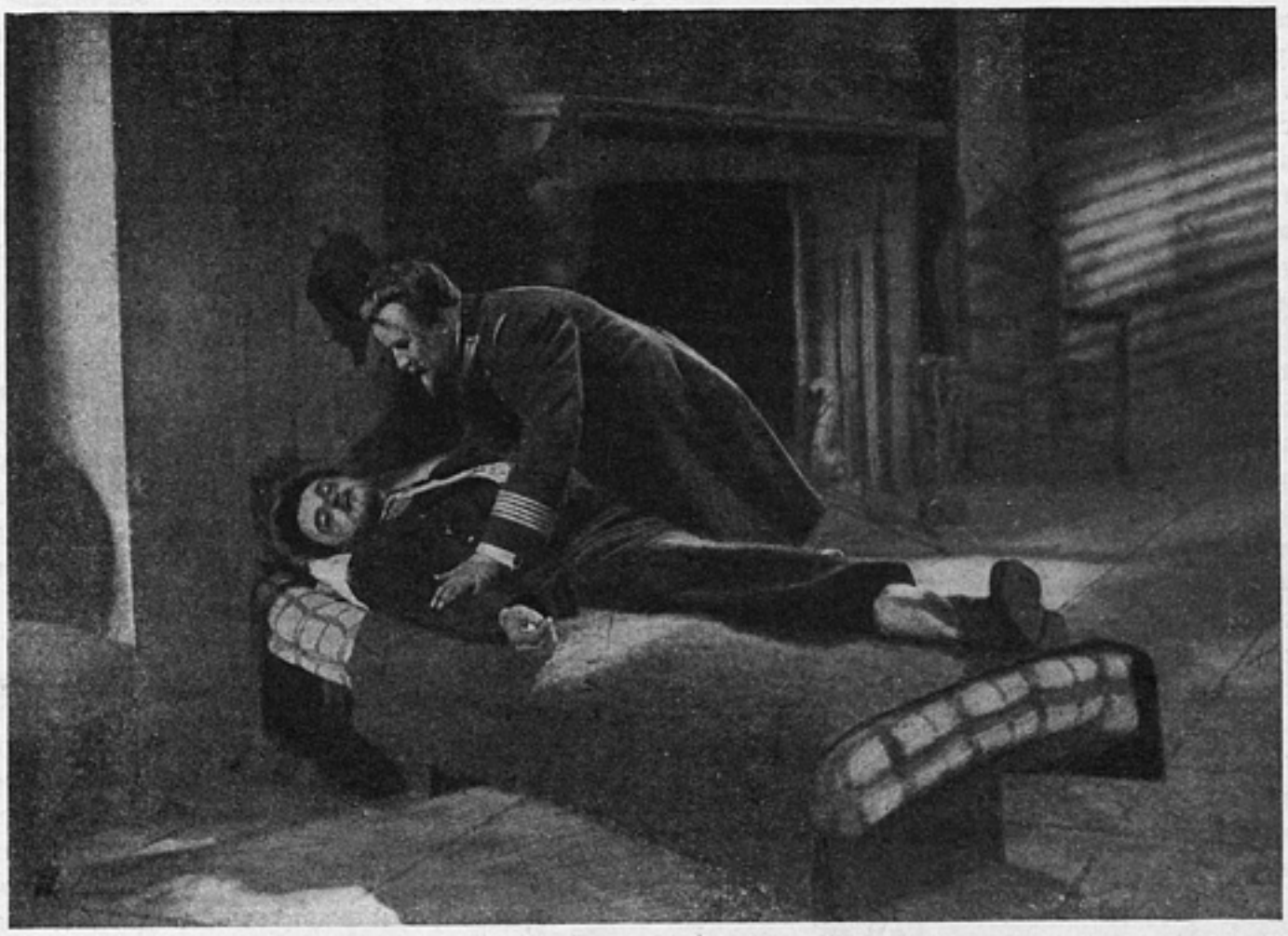
И тов. Мориц, руководящий технической базой нашей фабрики, и помощник его тов. Петрищев, и строительные и бутафорные цехи в целом добились того творческого понимания фильма, которое только и может дать верное решение технических задач для каждой картины на кинофабрике.

Оператор Л. Косматов до начала картины проделал вместе со мною огромную работу по детализации будущих с'емок. Во-первых, нами были в графических схемках намечены все кадры фильма. Но кроме

С К О Й К О М М У Н Е

«ЗОРИ ПАРИЖА»

Сценарий засл. деят. иск. Г. Рошаля и Г. Шаховского. Режиссер засл. деят. иск. Г. Рошаль. Операторы Л. Косматов и С. Шейнин. Мосфильм. На фото засл. арт. Н. Плотников в роли Домбровского и арт. Д. Дорлиак в роли Эжена.



этого тов. Косматовым был создан специальный операторский сценарий, решавший в деталях методику с'емки каждого эпизода. И оператор Л. Косматов, и второй оператор тов. Шейнин, и я стремились осуществлять с'емку в достаточной степени близко к намеченному плану.

Конечно, надо прямо сказать, что нам не всегда удавалась абсолютная точность воспроизведения всего намеченного в кадрах и в операторском сценарии. Но мне думается, что это и не нужно. Операторский сценарий и зарисовка кадра не являются прокрустовым ложем, в которое потом необходимо втискивать все течение с'емок. И то и другое — материал, обдуманный, тщательно проработанный материал, который откладывается в представлении и режиссера и операторов как основа для единого понимания всей работы над картиной.

Мне хотелось бы специально отметить особую строгость и сдержанность в работе над «эффектным» материалом, которую проявил тов. Косматов. Нигде не упрощая свои задачи и в целом сочетая их выполнение с общим стилем решения всей вещи, тов. Косматов, как мне кажется, нигде (или во всяком случае почти нигде) не впал в крикливую напыщенность, в красивость и украшательство.

Отдельно хочется сказать о трудностях с'емок, связанных с натурой.

В картине очень много натуры, и вся она была снята в Москве. И если сначала в работе над фильмом мы целиком полагались на волю небес и иногда в недостаточном темпе решали ту или иную задачу, связанную с натурой, целиком ставя себя в зависимость от солнца, то очень быстро тов. Косматов сумел найти такие приемы дополнительного освещения, что мы почти ни разу не зависели от солнца — ни тогда, когда оно было, ни тогда, когда его не было. И надо прямо сказать, что сейчас в картине мы сами с трудом можем различить и понять, каким способом при чрезвычайно разных атмосферных условиях при с'емке одного и того же эпизода тов. Косматову удалось сохранить стилевое единство и фотографическую общность всех кадров.

Что касается павильонных с'емок, то они непосредственно вклинивались в с'емки натуры, и зачастую кадр, начатый на натуре, продолжался в условиях павильона.

Эпизод в кафе, половина которого снималась на натуре, половина — в павильоне, является лучшим доказательством того, что и эта задача тоже верно была решена тов. Косматовым.

Так же как предварительно были решены основные пластические компоненты, в основном были решены и музыкальные ходы фильма. Сначала по картине работал тов Д. Кабалевский. Им написана основа песни Катрины, песня Коммуны. Но тов. Н. Крюков, который вступил в картину на ходу, продолжил работу по картине. И он оказался человеком, в полной мере ощутившим общий стилевой ход фильма. Его обработка песни тов. Д. Кабалевского и вся написанная им музыка вносит в картину то звучание, которое, обогащая кадры и образы фильма, непосредственно укрепляет и драматургический и пластический ряд. Как всегда, в произведениях Н. Крюкова, написанных им для кино, музыка служит для истолкования драматургии фильма.

Очень может быть, что мне, как режиссеру, и тов. Хорону, как тонмейстеру картины, не всегда удавалось дать то полновесное звучание в картине музыки Н. Крюкова, которого она вполне заслуживает. В некоторых местах, а может быть и во многих перегруженность звука вообще лишает ее той прозрачной чистоты, которая была ей свойственна в исполнении оркестра.

О музыке следует и должно говорить отдельно. Я ограничусь только указанием на то, что при полном единстве всей музыкальной фактуры тов. Н. Крюков сумел найти своеобразные акценты для каждой из поднятых им в музыке фильма тем.

В картине «Зори Парижа» снимались артисты многих театров Москвы. Количество занятых в ролях и эпизодах актеров было значительным, и репетиционная работа в общих ансамблях была почти невозможна. Добиться единства и ансамблевой слитности исполнения ролей можно было только при очень определенном представлении о данном образе и о всей образной системе как у режиссера, так и актера, играющего ту или иную роль.

Не все актеры, конечно, играют с одинаковой силой и с одинаковым мастерством, но, бесспорно, нет резкой, грубой дисгармонии в игре всего состава актеров.

На первом месте и по сложности образа, и по серьезности его проработки, и по филигранности его отделки, и по обаянию и значительности, нам кажется, бесспорно стоит Н. Плотников. Кинематографический образ Домбровского — это совершенно новый для Плотникова тип кинороли. Он до сего играл бытовые эпизоды и бытовые роли на бытовом говорке и бытовой правдивости. Романтический образ генерала Коммуны, да еще поляка, да еще с акцентом, конечно, являлся задачей сложной и, как мне думается, увлекательной для мастера. Не только взволнованность художественного порядка и ее революционная цель, но и большой темперамент актера дали ему возможность воссоздать эту историческую фигуру. Сдержанный жест, мягкость, вдумчивость, лиризм, добродушие и гнев — вот палитра красок, которыми написан Ярослав Домбровский. Целеустремленность, энтузиазм веры, знания специалиста и тоска по подлинному руководству вождя — вот внутренний мир Ярослава. Стратегия революционера, широкое понимание революционной борьбы, как наступательной борьбы, как борьбы, ведущей к победе, — вот за это борется генерал Коммуны.

Создать всю многогранность образа Домбровского, вместить ее в ограниченные рамки, отведенные сценарием, найти его язык, его костюм, его походку, его жест, его нервы — все это требовало очень большой работы актера. Плотников эту большую работу проделал. И как будто бы, по общему мнению, результаты его достижений весьма значительны.

Тов. Станицын, играющий Штайпера, принес к нам в кино все огромное обаяние своего чрезвычайно легкого и подвижного темперамента, добродушие и мягкость, свойственную его игре, пластическую яркость и чрезвычайную убедительность в каждом отдельном куске.

Роль австрийца-литейщика, сделанная Станицыным, мне кажется, стоит в одном ряду с ролью Ярослава Домбровского. Это два командира интернациональных бригад, полярно противоположных в своем внешнем рисунке и единых в своей цели.

Грим и костюм Штайпера, хотя эта фигура не историческая, были нами подобраны после длительного и тщательного изучения вместе с тов. Голосовкер огромного количества подобных ему персонажей. Это огромный и добродушный человек, подлинно живой человек дней Коммуны.

«ЗОРИ ПАРИЖА»

Сценарий засл. деят. иск. Г. Рошаля и Г. Шаховского. Режиссер засл. деят. иск. Г. Рошаль. Операторы Л. Косматов и С. Шейнин. Мосфильм. На фото засл. арт. В. Станицын в роли Штайпера.

«ЗОРИ ПАРИЖА»

Сценарий засл. деят. иск. Г. Рошаля и Г. Шаховского. Режиссер засл. деят. иск. Г. Рошаль. Операторы Л. Косматов и С. Шейнин. Мосфильм. На фото (в центре) арт. А. Максимова в роли Катрин.

Отдельно нужно сказать о Максимовой. Она снимается в нашей картине фактически впервые. До этого ею был сделан небольшой эпизод в «Петербургской ночи». Максимова, конечно, не имея еще достаточного опыта, не могла столь уверенно и филигранно начертать все контуры своей роли. В ее исполнении имеются еще некоторые срывы, но Максимова в роли Катрины проносит полное энтузиазма человеческое сердце и полное своеобразия человеческое лицо. У нас не было таких героинь в нашей кинематографии, героинь простых, но полных романтизма, несущих стиль чужой страны и далекой эпохи, но ощущающих эту эпоху знанием и чувством современного человека.

Катрина Миляр в исполнении Максимовой — это не только образ женщины Коммуны, это образ современной женщины. Он перекликается с бойцами испанских баррикад, он близок людям нашей гражданской войны. Я думаю, что для первой работы исполнение роли Катрины Миляр бесспорно большое достижение молодой актрисы.

Значит ли это, что все удалось сделать Максимовой? — Нет. Мне кажется, не с достаточным мастерством спета песня.

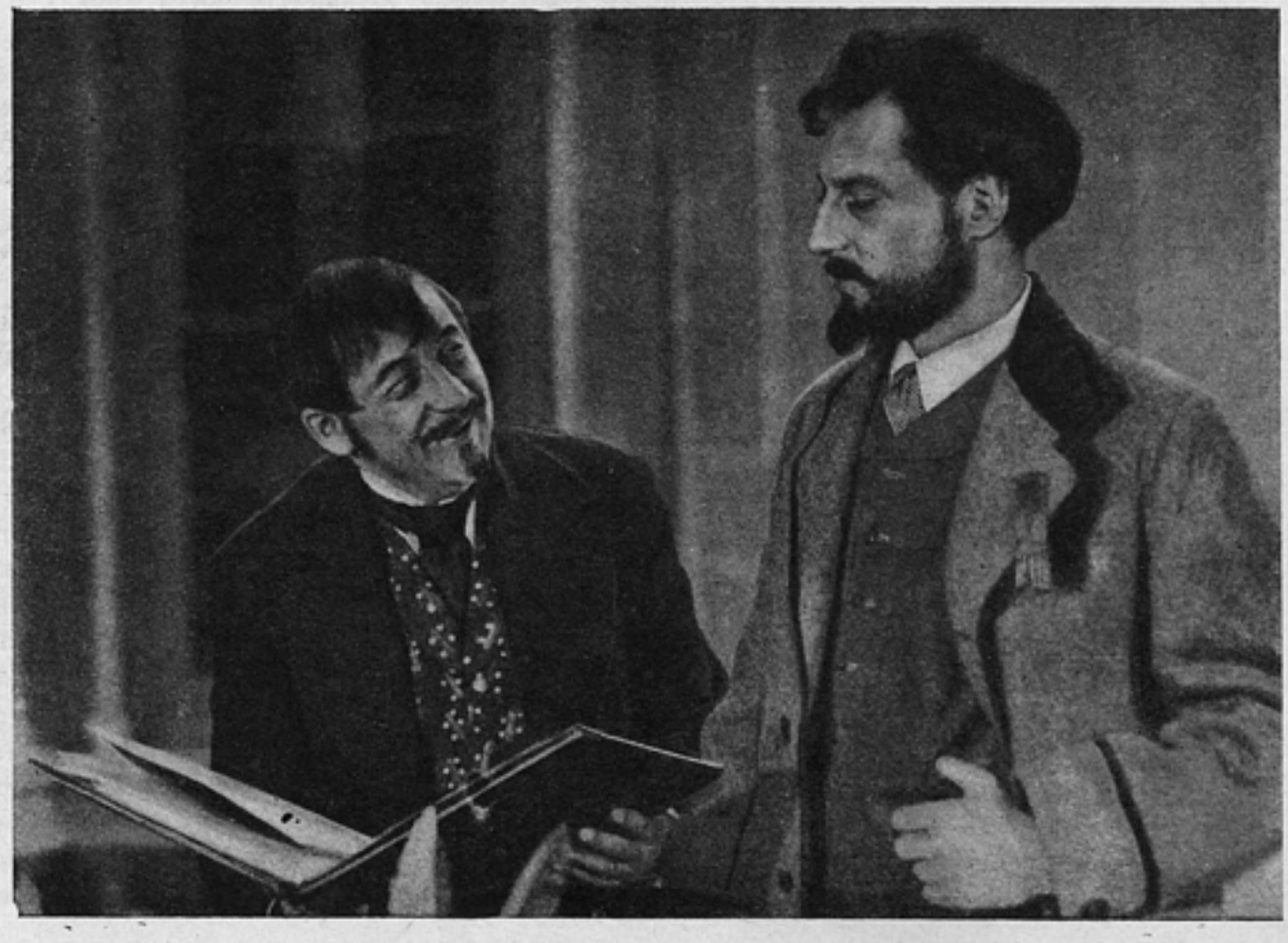
Сейчас, подытоживая всю нашу работу, мне хочется сказать о своеобразной черте, которая пронизывала работу актерского состава в этой картине. Люди, исполняющие даже самые маленькие роли, люди, играющие ничтожные эпизоды и даже занятые у нас в массовых сценах, проявили настоящую заинтересованность в работе, подлинную серьезность. Творческое понимание задачи каждым из актеров и помощь друг другу характеризовали работу всего ансамбля. Такие артисты, как Горюнов, Марецкая, Абдулов, Белокуров, Черноваленко, Егорова, Асланов и др., вселяют уверенность, что вокруг нашей кинематографии собран уже серьезный творческий мощный коллектив, который может быть широко использован и который служит залогом больших художественных побед. Такой коллектив дает огромный материал всем, кто с ним работает, и сам, участвуя в создании фильма, растет и растит всю группу, начиная от режиссера и кончая работниками технических цехов, постоянно соприкасающихся с актерским коллективом.

Теперь картина кончена. Конечно, в ней много недочетов и недостатков. Может быть, есть неполнота политического разворота. Бесспорно, возможны ошибки и художественного порядка. Сейчас фильм вступает в жизнь. Он начинает жить своей особой жизнью, и любопытно, какова она будет.

Но одно хочется сказать: перед нами стоял выбор — или ждать и причесывать наш фильм, или, соглашаясь на некоторую его «непричесанность», не терять времени и показать его. Мы пошли этим вторым путем. Жизнь картины началась. Мы чувствуем ее, как полнокровную и полноценную жизнь, и, сознавая недостатки картины, мы хотим, чтобы ее голос звенел в общем хоре нашего боевого искусства.

«ЗОРИ ПАРИЖА»

Сценарий засл. деят. иск. Г. Рошаля и Г. Шаховского. Режиссер засл. деят. иск. Г. Рошаль. Операторы Л. Косматов и С. Шейнин. Мосфильм. На фото засл. арт. О. Абдулов в роли Вессе и арт. А. Абрикосов в роли Этьена Миляр.



«ЗОРИ ПАРИЖА»

С. ГИНЗБУРГ

8 лет назад был поставлен «Новый Вавилон». Сейчас мы смотрим «Зори Парижа». Советская кинематография вновь обратилась к истории Парижской коммуны — самого великого и самого трагического события во всей дооктябрьской истории человечества. Героическая тема борьбы парижских коммунаров против отечественной контрреволюции, поддерживаемой германскими интервентами, — тема, близкая всякому советскому художнику, зрителю и читателю. Почетна задача отражения истории Коммуны в искусстве. Велика заслуга художника, справившегося с ее разрешением.

Режиссер Г. Рошаль и работавший с ним коллектив в целом эту задачу сумели решить. Фильм обладает познавательным значением. Перед зрителем проходят одна за другой картины революционного Парижа: редуты в предместьях, баррикады на его окраинах, деловая работа Коммуны, строящей новую жизнь и обороняющейся от врага. Перед зрителем проходят герои Коммуны: ее вожди, ее генералы, ее рядовые бойцы, парижский пролетариат — пламенный, жизнерадостный и героический, враги Коммуны — версальцы, подкупами и предательством овладевающие революционным Парижем.

Фильм, разумеется, не исчерпал темы. Да он и не мог ее исчерпать. Большую тему, как бы она ни была разрешена, нельзя до конца раскрыть в одном произведении искусства. Главная тема «Чапаева» дана во взаимоотношениях Фурманова и Чапаева. Эта же тема и притом на аналогичном материале вновь поставлена в «Мы из Кронштадта» в образах комиссара и матроса Артема Балашова. И несмотря на то, что и тема, и материал, и эпоха в обеих картинах почти совпадают, работа Вс. Вишневского и Е. Дзигана никак не повторяет работы бр. Васильевых. Тема партийного руководства, воспитательной работы партии, выковывающей сознательных и последовательных революционеров-большевиков, не может быть сколько-нибудь полно отображена в одном произведении искусства. Поэтому не повторят «Чапаева» ни «Щорс» А. Довженко, ни «Друзья» Л. Арнштама и Н. Тихонова, ни «Дальний Восток» тех же бр. Васильевых, поскольку мы можем судить об этих вещах по их сценариям. Только коллективная работа над разрешением такой темы всех мастеров советского искусства разных родов художественного оружия может обеспечить достойное ее отображение.

И «Зори Парижа», равно как и «Новый Вавилон», не раскрыли полностью, конечно, темы Парижской коммуны. Наличие этих двух фильмов на советском экране никак не может исчерпать интерес нашего зрителя к истории Парижской коммуны. Наоборот, оно ставит перед мастерами советского кино задачу еще более полного, более яркого художественного ее воплощения.

Но как же определяется об'ективная ценность произведения, если оно не может полностью, во всей глубине раскрыть поставленную в нем тему?

Искусство неизбежно беднее действительности. Его средства и возможности — ограничены. И ценность его произведений — в его относительном, никогда не полном проникновении в действительность. Чем правильнее понял художник свою тему, чем точнее отобрал он для нее материал действительности, чем конкретнее он мыслит в образах, тем значительнее созданное им произведение.

Г. Рошаль и Г. Шаховской в сценарии, а затем Г. Рошаль и весь его с'емочный коллектив стремились если не к наиболее полному, то к наиболее подробному изображению жизни и борьбы Коммуны. Они воспроизвели в картине подлинные образы участников борьбы, создали ряд собирательных образов, показали самую Коммуну, ее военную тактику, интернациональный характер ее борьбы, ее социальные реформы и экономическую политику. Любовно, романтически приподнято показали быт защитников Коммуны.

В наших исторических кинофильмах наметились три способа драматургического разрешения темы. Деление на эти способы, конечно, очень условно и имеет лишь служебный характер. Речь идет, разумеется, не о творческом методе художника, а о методе освоения исторического материала. Часто художник, обращаясь к исторической теме, пользуется одновременно всеми тремя этими способами драматического ее разрешения. Поэтому если мы сейчас говорим о них, то только затем, чтобы установить, какие средства драматургии имеются в арсенале художника, работающего над осуществлением исторического произведения.

Один из этих способов—это тот, которым созданы «Чапаев» и «Депутат Балтики». В этом случае большие исторические события раскрыты главным образом через борьбу ярких и сложных характеров, типичных для данной эпохи и показанных в таких же типичных для эпохи конфликтах. Это образы Фурманова, Чапаева, пулеметчицы Анки, Петьки, Полежаева, Бочарова, Куприянова и Воробьева, каппелевского полковника и его денщика. Это конфликты между Фурмановым и Чапаевым, Петькой и его подругой, полковником и его денщиком, конфликт между Бочаровым и Воробьевым, их борьба за Полежаева. Историческая эпоха, большая историческая тема раскрывается, главным образом, через образы типичных героев, поставленных в типичные ситуации и не взятых непосредственно из исторической действительности.

Второй метод драматургической разработки подхода к исторической теме состоит в изображении столкновений больших человеческих массивов, показанных в решающие исторические моменты.

Это метод «Потемкина» и «Мы из Кронштадта». Герои такого рода произведений являются представителями борющихся масс, выразителями их воли, их настроений. Образы этих героев не детализированы, они воспроизведены лишь в главных, решающих чертах, проявляющихся в наиболее ответственных и типичных для эпохи ситуациях. Здесь историческая тема разрабатывается главным образом через изображение поведения масс в ведущих конфликтах эпохи.

Третий метод состоит в отборе и последовательном воспроизведении реальных исторических событий. Этот метод у нас был осуществлен, хотя и не совсем удачно, в «Поколении победителей». Драматургическая ткань такого произведения обычно организуется образами сквозных героев, проходящих через все основные эпизоды. Образы героев последовательно, ступенчато раскрываются через их поведение в каждой из отобранных автором и бывших в действительности исторических ситуаций.

Нелепо и вредно было бы говорить о преимуществах какого-либо из этих методов перед другим, тем более что, повторяем, никакой из них в чистом виде не представлен ни в одном произведении. Выбор того или иного метода отображения истории диктуется лишь тем тематическим заданием, которое поставил перед собой художник.

Если художник стремится прежде всего к воссозданию образов типичных людей данной исторической эпохи, он обращается к первому методу; если он ставит перед собой главным образом задачу выявления отношения масс к тем или иным историческим событиям, он прибегает ко второму; наконец, если он хочет непосредственно воспроизвести основные исторические события, он обращается к третьему.

Последним именно способом созданы «Зори Парижа». Г. Рошаль и Г. Шаховской хотели показать историю Коммуны в основные, решающие моменты ее существования. Они воспроизвели реальные исторические события, обстановку и отчасти даже и образы исторических деятелей Коммуны. В каждом из эпизодов фильма они показали отдельные факты из жизни Коммуны, отдельные стороны ее деятельности. Сумма этих эпизодов, взятых в их последовательности, должна была воссоздать в общих чертах славную историю Парижской коммуны.

«ЗОРИ ПАРИЖА» **Сценарий засл. деят. иск. Г. Рошаля и Г. Шаховского. Режиссер засл. деят. иск. Г. Рошаль. Операторы Л. Косматов и С. Шейнин. Мосфильм. На фото арт. А. Максимова в роли Катрин.**

Шесть героев фильма, имеющих, правда, различное значение в произведении, проходят в нем от начала до конца. Это Домбровский, Штайпер, Катрина Миляр, Эжен Горо, матушка Пишо и Фраппо. Они не связаны между собой драматургически какими-либо личными отношениями. Только намечена, но никак не развита—и это совершенно правильно—линия личных взаимоотношений между Катриной Миляр и Эженом Горо. Некоторые из основных героев фильма не знают друг друга, хотя и показаны в одних и тех же эпизодах. Так, Домбровский и Штайпер не знают ни Фраппо, ни матушку Пишо, хотя участвуют в одних и тех же событиях и показаны в фильме в одних и тех же эпизодах. Авторы в «Зорях Парижа» развертывают изображение исторических событий и судеб отдельных людей, так или иначе в этих событиях участвующих, но не связанных друг с другом непосредственно.

Разумеется, ни сценаристы, ни режиссер не ставили перед собой задачи простого воспроизведения

отдельных, пусть даже и самых решающих событий из истории Коммуны. Пойди они таким путем, фильм неизбежно превратился бы в цикл исторических иллюстраций по истории Коммуны, связанных друг с другом лишь единством темы и простой хронологической последовательностью событий. Фильм в таком случае потерял бы свою целостность как художественный организм. Наконец, его идейная, познавательная ценность неизбежно оказалась бы очень невысокой.

Во всяком из эпизодов фильма действуют конкретные герои, обладающие каждый своим характером, своей судьбой и своим историческим местом в событиях. Всякий эпизод, один удачнее, другой слабее, показывает нам отдельные стороны борьбы Коммуны и деятельность ее вождей и рядовых бойцов. Лишь иногда, и в этом слабость фильма, авторы обращаются к иллюстративному показу или чаще к публицистическому рассказу о Коммуне вместо драматургического отображения ее истории. Цели их понятны, и отдельные их ошибки вызваны естественным стремлением показать события как можно более широко и детально, во всей их сложности и противоречивости. Для того чтобы шире показать историю Коммуны, они часто вводят в произведение отдельные сцены, не включающиеся органически в сценарий и фильм. Этим объясняются многочисленные длинноты картины. Так, стремясь рассказать о том, что Коммуна ввела пенсии для многодетных матерей, авторы вводят в фильм специально созданную для этого сцену матушки Пишо и Этьена Миляра. Вот эта сцена.

«У одной из полуоткрытых дверей матушка Пишо, окруженная детьми.

В двери чья-то лохматая голова. Человек кричит, силясь что-то об'яснить, но матушка Пишо его перебивает и, вконец раз'ярясь, захлопывает дверь, чуть не прищемив быстро скрывшуюся голову.

Мимо Этьена, остановившегося на повороте коридора, пролетела матушка Пишо.

Она узнала Этьена, быстро остановилась, повернулась к нему и налетела вихрем.

— Разве для того мы тебя выбирали в Коммуну? Старых чиновников выставили пинком в зад, а новые, видать, не лучше.

Этьен пытается что-то сказать, но матушка Пишо не дает выговорить ему ни одного слова. На весь коридор она кричит:

— Я два часа не могу добиться толку!

Но вот в глубине коридора показалась Луиза.

Она увидела матушку Пишо, она подбежала к ней, взяла под руку:

— Идем со мной, мы все уладим, матушка Пишо. Ты получишь свою пенсию».

Что дает зрителю эта сцена в том плане, в каком ее задумали сценаристы? Ровным счетом ничего. Зрители, не знающие о работе Коммуны в области социального обеспечения трудящихся, так ничего из нее и не узнают. Зрителям, знающим эту работу, она также ничего не даст. И если в фильме сцена эта оказалась уместной, то потому, что она получила совсем иное значение, чем то, которое придавали ей авторы. Она, правда, косвенно, намеком показывает взаимоотношения между трудящимися революционного Парижа и созданным ими впервые своим государственным аппаратом.

Эта не единственная сцена, иллюстрирующая, а не показывающая социально-политическую деятельность Коммуны. Методом такого же иллюстративного разрешения построен и эпизод речи Эжена Горо в Коммуне. Иллюстративно, с одной стороны, публицистически и информационно, с другой, разрешен также один из важнейших эпизодов «Зорь Парижа» — эпизод заседания в ратуше, в котором изображены разногласия между ее депутатами.

Зрителя волнует судьба Коммуны. В этой сцене он хочет познать конкретные причины ее поражения. Сценарий и фильм об'ективистски изображают эту сцену. Авторы для ее осуществления, очевидно, пользуются протоколами Коммуны и современными гравюрами. Зритель верит изображенному в сцене — и это очень хорошо. Как иллюстрация эта сцена убедительна, но зритель не получает ответа на те вопросы, разрешения которых он ждет в этой сцене. Кто эти люди, которые не могут притти к единому решению для спасения Коммуны? Почему они не могут добиться единства? Кто же Клюзере, предатель или путаник? Все эти вопросы повисают в воздухе, а ответ на них очень важен: от него зависит и познавательное и художественное значение фильма.

Даже об аресте Клюзере авторы фильма почему-то умалчивают. А ведь если авторы хотели через образ Клюзере объяснить причины военного поражения Коммуны, то образ этот надо было раскрыть, развернуть перед зрителем, а не дать ему промелькнуть на экране.

Этот серьезный недочет фильма можно об'яснить, очевидно, тем, что стремление авторов как можно шире и глубже охватить историю Коммуны не сочеталось с умением ограничиться самым главным, выделить наиболее существенное. Обширен был доступный авторам документальный материал Коммуны. Они располагали работами классиков марксизма, которые давали им ключ к правильному пониманию и отбору этого материала. Но обилие материала подавило их. Слишком много его оказалось в фильме, и авторы не всегда сумели отобрать самое главное и это главное воссоздать исчерпывающе полно.

Таковы же, примерно, и недостатки эпизода, связанного с занятием фабрики Вессе рабочими. Рабочие захватывают фабрику силою, при сопротивлении брата владельца — Вессе-младшего, не эмигрировавшего в Версаль. Вессе-младший приходит в Коммуну жаловаться на беззаконие.

«Рядом с Этьеном у стола господин Вессе. Он склонился к своей огромной книге и, бережно перелистывая страницы, обращается к Этьену:

— Вот, взгляните сами, наша фирма основана в 1780 году, а теперь наши рабочие хотят ее присвоить себе,—и Вессе поднял негодующие глаза на Этьена Миляра. Глаза его прищурились, и Вессе спросил не без ехидства:

— Ведь сейчас революция, господин Миляр?

Чуть улыбаясь, молчит Этьен, выжидательно глядя на господина Вессе, который подошел совсем близко к Этьену, держа книгу в руках.

— Убедитесь сами, нас не тронула ни одна революция. Частная собственность священна, господин Миляр.

Вессе закрыл книгу и, поглаживая тисненый переплет, заискивающе обратился к Этьену:

— Они говорят: «Ваш брат сбежал», но ведь я его наследник. Это беззаконие. — И он передал книгу Этьену Миляру.

Этьен взял книгу, повертел в руках и вернул Вессе.

— Оставьте эту книгу себе в память всех революций, а беззаконие,

на которое вы жалуетесь, мы устраним.

Радостное, удивленное, не верящее лицо Вессе.

Тихо кончает Этьен, глядя на своего посетителя:

— Мы превратим его в закон, господин Вессе».

Несколько дальше Этьен говорит своей сестре Катрине по поводу занятия фабрики.

«Ты не находишь, Катрина, что наш отец немного торопится, он опережает законы Коммуны».

Известно, что Коммуна уже 16 апреля декретировала передачу коллективам рабочих предприятий, закрытых хозяевами или принадлежащих людям, эмигрировавшим из Парижа. В самом же начале фильма мы видим переселение жителей из кварталов, подвергшихся бомбардировке. Это переселение было начато постановлением Коммуны лишь 24 апреля. Следовательно, фабрика должна была быть занята на законном основании, а не стихийно, как это показано в фильме.

Дело, конечно, не только в этой путанице дат, хотя она, конечно, совершенно недопустима. Дело в том, что авторы, имея возможность показать, как Коммуна конфискует предприятия, принадлежащие врагам революции, предпочли изобразить стихийный процесс вместо одного из важнейших законодательных актов Коммуны. Наконец, изобразив стихийный процесс, они не смогли определить свое к нему отношение. Доказательство тому — длинная и ненужная сцена объяснения Этьена Миляра с Вессе и слова Миляра его сестре Катрине.

Мы подробно останавливаемся на недостатках фильма. «Зори Парижа»—серьезное и значительное явление в советской кинематографии и во всем советском искусстве в целом. Поэтому анализ существенных недостатков фильма очень важен.

Тем же недостаточным умением авторов ограничить свой материал, отобрать только необходимое, найти главное, ведущее звено следует об'яснить и то решение темы искусства в революции, которое дано в фильме в образах Рише и Эжена Горо. Тема искусства, развитая через Эжена Горо и его отца, занимающая очень большое место в сценарии и второстепенное в фильме, является в подобном ее решении лишней для «Зорь Парижа». Что вносит в фильм демонстрация хороших рисунков Тышлера, приписанных авторами Эжену Горо или почему-то даже его отцу? Они не имеют никакого отношения к тематике Коммуны, к тематике фильма. Они не только не нужны, они перегружают фильм, снова создают длинноты.

«ЗОРИ ПАРИЖА» **Сценарий засл. деят. иск. Г. Рошаля и Г. Шаховского. Режиссер засл. деят. иск. Г. Рошаль. Операторы Л. Косматов и С. Шейнин. Мосфильм. На фото засл. арт. Н. Плотников в роли Домбровского.**

Тема искусства в революции с потрясающей силой разрешена Вс. Вишневским и Е. Дзиганом в «Мы из Кронштадта», где оркестр играет под ураганным огнем врага, где по очереди гибнут музыканты, но музыка продолжает звать бойцов к победе. Только в этом направлении должна была бы быть разрешена эта тема и в «Зорях Парижа». Сама история Коммуны давала в руки авторов фильма исключительно богатый и яркий материал.

Вместо разрушения Вандомской колонны — аполитичные рисунки Эжена Горо и его отца, проплывающие на экране; вместо боевых песен поэтов Коммуны, вместо «Интернационала», созданного в дни ее разгрома, единственная песня, исполняемая Катриной Миляр, песня, текст которой записан настолько неотчетливо, что он почти не доходит до зрителя.

Материал Парижской коммуны дает возможность даже специального художественного разрешения темы искусства в революции. Здесь же эта тема (правильно, что она превращена в фильме в побочную) разрешена неверно и бледно.

Коммуна оставила богатое песенное и музыкальное наследие. Естественно было бы это наследие использовать в фильме. Вместо него авторы музыки «Зорь Парижа» тт. Кабалевский и Крюков дали одну только песню, ими сочиненную, с мелодией сложной, не запоминающейся и по духу далекой ото всего остального материала «Зорь Парижа». Мы отнюдь не стремимся осудить всю работу композиторов над фильмом. Наоборот, большая часть музыки фильма органически входит в «Зори Парижа» как элемент драматургии. Музыка в эпизоде кафе (перед исполнением песни Катрин), на наш взгляд, имеет право на самостоятельное существова-

ние. Речь идет лишь об отсутствии в фильме подлинных боевых песен Коммуны. Это несомненный недостаток фильма, и повинны в нем и композиторы, и в первую очередь режиссер.

В картинах такого типа, как «Зори Парижа», построенных не на сквозной интриге, а на сквозных образах, особо ответственное значение приобретает работа с актерами и работа самих актеров. Коллектив, собранный Г. Л. Рошалем, отлично справился со своей задачей. А задача была действительно трудной как для режиссера, так и для каждого из актеров. Драматургическое построение фильма не давало актерам выигрышного материала для создания образа. Лепить образ актерам приходилось, имея в своем распоряжении обрывки роли, а не целую роль, отдельные поступки героев, а не систему их поведения, разработанную сценарно. И актеры в единой творческой манере, несмотря на то, что пришли они из театров разных направлений и творческих установок, создали превосходный ансамбль, создали яркие и волнующие образы.

Здесь особо и в первую очередь должен быть отмечен Н. Плотников, тонкий актер с большим дарованием и диапазоном. Работа Н. Плотникова в кино всегда сопровождалась успехом. Мы помним какой трагический образ запутавшегося в кулацких сетях человека создал этот актер в слабом фильме «Вражьи тропы».

Ларя Нашатырь и Домбровский. Маленький и слабый человек и революционный вождь, человек железной воли и необычайной душевной чистоты. Подчеркнуто скупыми средствами создает Н. Плотников образ Домбровского. Ему никогда не изменяют ни жест, скромный и сдержанный, ни интонация, в которой никогда не возникают истерические нотки. И одержанность выразительных средств, использованных Н. Плотниковым, мягкая, грустная ирония («В первый раз подобная армия под моим командованием»), несколько приглушенный однотонный тембр голоса отлично гармонируют с образом замечательного революционного полководца, человека больших страстей и еще большей воли и умения владеть собой.

Катрина Миляр. Ее играет молодая киноактриса А. Максимова, впервые выступающая в ответственной роли. Образ Катрины—это большой и бесспорный успех актрисы. Максимова «вжилась» в образ. Именно такими, как ее Катрин, мы представляем себе девушек Коммуны и испанских комсомолок, сражающихся на фронтах гражданской войны. В этом образе, так же как и в образе Домбровского, много обаяния и душевной чистоты. Катрина в кафе поет свою песню, Катрина в плену у версальцев, ее прощание с Эженом Горо около замка Бекон, ее речь к женщинам с церковной кафедры (режиссерски этот эпизод сделан несколько менее удачно, чем остальные), ее забота о раненых Домбровском и Штайпере. Во всех этих эпизодах Максимова превосходно справляется со своей очень трудной ролью, постепенно раскрывая трогательный и героический образ молодой коммунарки. Трудно предполагать в актрисе, впервые исполняющей большую роль, серьезный опыт и мастерство. Очевидно, образ внутренне близок Максимовой. Как бы то ни было, кинематографический дебют молодой актрисы следует признать очень успешным.

Мы говорили о том, что весь актерский ансамбль «Зорь Парижа» играет очень хорошо и дружно. Мы не имеем возможности остановиться на всех остальных актерах фильма. Следует только сказать о Станицыне-Штайпере. Этот образ и по месту, занимаемому им в фильме, и по актерскому исполнению Станицына должен быть поставлен в один ряд с образами Домбровского и Катрины Миляр. Станицын создает образ пролетарского революционера, человека, беззаветно преданного делу рабочего класса, мужественного и внешне обаятельного. Штайпер, этот рабочий, эмигрировавший из Австрии, нашел в революционном Париже свое отечество. И революционный Париж признал его своим сыном, так же как он признал своими сыновьями Домбровского (о котором хорошо говорит в фильме Рише: «Как я люблю этого польского француза!»), и русских, и поляков и итальянцев, сражавшихся плечом к плечу с парижскими рабочими против версальцев.

Интернациональное значение Коммуны, роль международного революционного движения в ее защите хорошо показаны в фильме. Очень тактично изображена связь Маркса с деятелями Коммуны через письмо Этьена Миляра. Г. Рошаль и Г. Шаховской тем, что они поставили в центр своего фильма двух иностранцев, погибающих за дело Коммуны, — Домбровского и Штайпера, подчеркнули международное всемирно-историческое значение революции 1871 года.

Авторам фильма сравнительно меньше удались эпизоды, посвященные политике Коммуны и ее законодательству. Инородным телом в «Зорях Парижа» осталась ошибочно трактованная тема искусства, правда, очень сильно сжатая в картине по сравнению со сценарием. Зато большого и бесспорного успеха добились они в эпизодах, рисующих быт Коммуны и главным образом ее военную деятельность. Здесь режиссер Г. Рошаль, оператор Л. Косматов, художник Шпинель и композитор Н. Крюков добились полного взаимопонимания. Усилия всех работавших над созданием этих эпизодов были направлены в одну сторону. Режиссерский замысел был обогащен превосходной, как всегда, фотографией Л. Косматова, музыкой Н. Крюкова, отличной игрой актеров и слаженностью массовых сцен. И может быть потому, что трагическая история Коммуны, героизм ее защитников получили наиболее яркое выражение именно в ее вооруженной борьбе с версальцами, указанные выше недостатки фильма, относящиеся к отображению ее созидательной деятельности, несколько затушевываются.

Авторам удалось воспроизвести образы героических защитников революционного Парижа, через эти образы, через батальные эпизоды раскрыть и об'яснить ошибки Коммуны, что им не удалось при изображении заседания в ратуше. И в этом главное достоинство фильма. Показывая трагическую обреченность Коммуны, воспроизведя сцены гибели ее защитников, авторы нигде не изменили тому оптимистическому тону, который характеризует фильм от его первого до последнего кадра. Это об'ясняется тем, что они в основном исторически правильно подошли к теме, что они сумели показать историю Коммуны не изолированно, а как один из эпизодов истории рабочего класса, который уже победил на шестой части земли и который победит во всем мире.

Авторы стремились окунуть зрителя в атмосферу революционного Парижа, и это им в значительной степени удалось. Все в отдельности главные эпизоды фильма отличаются законченностью, локальностью. Вместе с только что увидевшим Париж Эженом Горо зритель бродит по парижским балаганам и

кафе, любуясь непосредственностью, жизнерадостностью и остроумием парижского рабочего люда. Так он впервые знакомится с революционным Парижем этих великих и трагических дней. И дальше он следует вместе с героями фильма в ратушу, где работает Коммуна, в форты и редуты, охраняющие Париж от версальцев, на баррикады, где мужественно сражаются коммунары, до последней капли крови защищающие свое впервые обретенное пролетарское отечество. И когда в финале фильма на зрителя надвигаются сжимающие оружие в руках коммунары, мужественно и сурово идущие в последний бой, зрителю хочется разорвать рамки экрана и примкнуть к ним. Он не замечает, как песня Коммуны переходит в песню героического 5-го полка, защищающего Мадрид от версальцев Франко. Этот переход произошел в его сознании раньше, чем его зафиксировал композитор, ибо зритель, смотря картину о защитниках Коммуны, уже давно стал думать о защитниках Испанской республики, об их борьбе с фашистскими бандитами Франко и Кейпо де Льяно, мечтающими о славе Тьера и генерала Галифе.

Фильм, исторический фильм, посвященный прошлому, зритель смотрит с таким волнением и напряжением, с каким смотрит он самые актуальные произведения, созданные на современном, остром и злободневном материале.

И в этом проверка фильма, его идейной и художественной ценности. Опыт Коммуны учит рабочий класс бороться и побеждать. «Зори Парижа», правда, еще несовершенно, но передают средствами искусства этот опыт. И поэтому фильм не только является памятником героям Коммуны, он зовет к борьбе за то дело, за которое 66 лет назад отдали свою жизнь десятки тысяч пролетариев Франции и которое навсегда победило в нашей стране.

«ЗОРИ ПАРИЖА»

Сценарий засл. деят. иск. Г. Рошаля и Г. Шаховского. Режиссер засл. деят. иск. Г. Рошаль. Операторы Л. Косматов и С. Шейнин. Мосфильм.

КЛАССИЧЕСКИЕ ПРОИЗ

«БЕСПРИДАННИЦА» *

В. ВОЛЬКЕНШТЕЙН

◆

Экранизация классической драмы требует чрезвычайно сложной и трудной ее реконструкции.

Взамен широко развернутого диалога сценарий кино детально разрабатывает моменты жеста и мимики, сохраняя только краткие, связанные с этими моментами обрывки диалога. В сюжетном построении кино стремится к непосредственному воспроизведению всех существенных событий, в том числе и тех, о которых в драме мы узнаем через словесные сообщения.

Таким образом здесь двойная внутренне-противоречивая задача: создать специфическими средствами кино новое художественное произведение и в то же время воссоздать всю содержательность и рельефность произведения драматического, ибо, как бы по-своему ярки ни были образы фильма, создаваемого на основе классической драмы, его неизбежно с этой драмой будут сопоставлять.

Это внутреннее противоречие может быть разрешено только на пути большого замысла. Кино может варьировать отдельные эпизоды и отдельные характеристики экранизируемой драмы, но оно должно сохранить значительность первообраза, его идейно-эмоциональный тонус, его высокий стиль.

◆

В «Грозе», «Бесприданнице» и «Талантах и поклонниках» Островский изображает судьбу современной ему русской женщины: Катерина и Лариса гибнут, отдавшись порыву чувства наперекор удушающей среде; Негина решается на связь с богачем-предпринимателем Великатовым, убедившись в том, что у нее нет иной возможности добиться артистической карьеры.

«Бесприданницу» Островский считал лучшей своей пьесой. Если бы Добролюбов дожил до появления «Бесприданницы» то возможно он бы отозвался на нее с не меньшим энтузиазмом, нежели на «Грозу».

«Темное царство» «Грозы» — царство хищников и самодуров, представленное полудикарями Кабановой и Диким, — это быт множества мелких городов и сел; в «Бесприданнице» изображено более «цивилизованное» купечество позднейшего времени.

Кнуров, Вожеватов и Паратов написаны спокойнее, нежели Кабанова и Дикой. В «Бесприданнице» Островский — бытописатель, Островский — разоблачитель «темного царства» достигает чрезвычайно четкого драматического рисунка. Его гуманитарная тенденция никак не подчеркнута, в пьесе нет ни риторики, ни рационализма, тем страшнее объективная картина порочного, матерого, совершенно уверенного в себе безнравственного общества.

Лариса написана в несравненно более сдержанной манере, нежели Катерина. Но если Катерина увлекает зрителя экзальтированной патетикой, бурным и красноречивым страданием, то в образе Ларисы захватывает нас огромное внутреннее напряжение. Во всяком случае, ее судьба не менее типична, не менее символична, нежели судьба патетической героини «Грозы».

В «Бесприданнице» Островский всем ходом действия доказывает, что к женщине в капиталистическом обществе относятся как к товару:

* В порядке обсуждения

«БЕСПРИДАННИЦА» **Сценарий засл. деят. иск. Я. Протазанова и В. Швейцера. Режиссер засл. деят. иск. Я. Протазанов. Оператор М. Магидсон. Союздетфильм.**

ВЕДЕНИЯ НА ЭКРАНЕ

В финальной сцене Лариса в отчаянии говорит Карандышеву:

«Вещь... да, вещь. Они правы, я вещь, а не человек. Я сейчас убедилась в том, я испытала себя... Я вещь! (С горячностью). Наконец, слово для меня найдено. Вы нашли его...»

«Бесприданница» отнюдь не «интимна» по своему жанру. Это пьеса значительной мысли, рельефных, можно сказать, монументальных образов-характеров.

Фильм «Бесприданница», осуществленный Протазановым, такого впечатления не оставляет.

◆

Сопоставим события и характеры драмы с событиями и характерами фильма.

Лариса Островского — натура глубокая и чрезвычайно привлекательная. Ее кругозор неширок, она не слишком наблюдательна, она кротка, во многом пассивна и, видимо, чувственна, но она серьезный в своих мыслях и чувствах, очень чуткий и предельно правдивый человек. Она внушает невольное уважение.

В пьесе интересен этот тон почтительного ухаживания, которым Лариса окружена. Конечно, это не меняет дела — достоинства Ларисы только повышают ее цену в хищнической среде, и, если нельзя решить, кому она достанется, ее хладнокровно разыгрывают в орлянку, но господа купцы с Ларисой чрезвычайно вежливы. И Харита Игнатьевна, спекулирующая очаровательной дочерью, с ней мягка, очень хитра.

«Ах, мама, все-то у тебя секреты да хитрости», — говорит матери рассеянная Лариса. «Ну, ну, хитрости! Без хитростей на свете не проживешь», — отвечает мать. Она очень осторожна с Ларисой. Никак нельзя себе представить, чтобы Харита Игнатьевна... била Ларису по щекам. А между тем в фильме мы такую сцену видели. Впрочем, об этом дальше.

В том-то и заключается драма — необходимое, типическое развитие событий, что в пьесе действуют не злодей и не мошенник, не уголовные преступники, а нормальные купцы со своей особой купеческой этикой, и именно эта «нормальность» капиталистического быта фатально губит честного человека, искренно чувствующее существо. Здесь быт выступает как своего рода «фатум».

«БЕСПРИДАННИЦА». Сценарий засл. деят. иск. Я. Протазанова и В. Швейцера. Режиссер засл. деят. иск. Я. Протазанов. Оператор М. Магидсон. Союздетфильм. На фото Н. Алисова в роли Ларисы.

Лариса полюбила Паратова. В расчетливой, холодной и духовно пустой среде она встретила эффектного человека, взволновавшего ее романтическую фантазию.

Бреттерство, удаль, скептические сентенции, игра в демократизм — какой-то отголосок байронизма на купеческой почве.

Довольно неловко обделывая свои дела, обручившись с дочерью богача и выторговав себе в приданое золотые прииски, Паратов не может удержаться от нагло-эффектного жеста и, встретив некогда им покинутую, все еще любящую его Ларису, увозит ее со свадебного обеда под носом у ее подвыпившего жениха, — увозит с тем, чтобы на следующее утро с ней окончательно расстаться.

Жест рискованный, более рискованный, нежели это Паратову кажется.

Можно себе представить последствия изображенных в драме событий. «Дело», конечно, можно было «замять» (Лариса перед смертью сказала, что убила себя сама), но слухи и сплетни о Паратове должны были распространиться. Надо думать, что его брак не состоялся: сомнителен жених, похищающий чужую невесту накануне собственной свадьбы. К тому же Паратов характеризует отца своей невесты как «важного, чиновного господина», «старика строгого» и т. п. Нет, Паратов — делец, не слишком удачливый.

(Кнуров и Вожеватов, наверное, замазали рот Счастливцеву — единственному свидетелю того, как они разыгрывали Ларису в орлянку).

У Паратова — «человека с большими усами и малыми способностями», как он себя не без горечи рекомендует, человека пустого и бессердечного, нельзя отнять этой эффектной и нерасчетливой, органически ему свойственной позы, и эта поза «мужчины» объясняет увлечение Ларисы, дает ему в ее глазах превосходство над окружающей средой.

Кнуров Островского — по-своему «монументален». В сознании своего огромного богатства он сух, надменен; он еле цедит слова от высокомерия. Он абсолютно уверен в себе, в своих правах. Когда он вполне продуманно делает предложение Ларисе пойти к нему на содержание, он себе кажется джентльменом, корректным человеком и естественным господином положения. Он, вероятно, так и остался в уверенности, что если бы Карандышев не убил Ларису, она бы к нему — Кнурову — обязательно пошла на содержание.

Весьма солидные перспективы и у Вожеватова, живого, разбитного и ловкого стяжателя, с циничным юмором и своеобразной купеческой «этикой». Он отнюдь не зол, напротив, по-своему благодушен.

Среди этих холодных, жестоких людей постоянную пытку самолюбия терпит Карандышев, тянущийся к ним, неумный, маленький чиновник. Над ним беспрестанно смеются, издеваются, а он хочет доказать, что он такой же человек, как те, кто над ним смеются (всячески неблагодарная задача!). Это его постоянное стремление, его больное место, его «единое действие»; исстрадавшееся самолюбие в нем сильнее любви к Ларисе, потому он, жалкий человек, ее и убивает.

Мать Ларисы весьма не брезглива и хитра, обладает своего рода savoir vivre. Со своей мечтательной и задумчивой дочерью она ловко ладит без всякого нажима. Ее обращение с Ларисой очень умелое.

Такая мать могла втянуть Ларису в пустую жизнь волжских магнатов. Грубой силе Лариса, при всей своей кротости, не стала бы подчиняться; напротив, ее тон с матерью иногда несколько капризен.

Все эти персонажи Островский с большим мастерством свел для неизбежного развития конфликта, для глубоко задуманной драмы.

◆

«Бесприданница» Островского изображает продолжение и эпилог романа Ларисы с Паратовым. В этом отношении по своей композиции «Бесприданница» напоминает некоторые пьесы Ибсена, более всего «Женщину с моря».

В сценарии «предистория» пьесы развита в непосредственном действии, и уже в этой части образы Паратова и Ларисы непоправимо снижены.

В драме сообщается об эффектных жестах Паратова: он поставил себе на голову стакан в качестве мишени для искусного стрелка, а затем сам выстрелил в монету, которую Лариса — «девушка, которая мне дороже всего на свете», — держала между пальцами. В сценарии вместо этого эпизода Паратов расстилает свою шубу на хрупком весеннем снегу, сквозь который проступают пятна бегущего под ним ручья, и Лариса проходит по шубе через ручей. Кнуров и Вожеватов находят этот жест Паратова «шикарным», и Лариса в Паратова после этого «жеста» влюбляется.

Признаться, мы в этом поступке Паратова ничего «шикарного», ничего эффектного не видим: шубу можно почистить. Бреттер Островского обнаруживает в сценарии житейскую находчивость, не более.

В общем в этой «предистории», занимающей около трети фильма, Паратов ведет себя с Ларисой пассивно; она сама, неожиданно для него, объясняется ему в любви. Он не может отказаться от поцелуев и затем внезапно уезжает, обеспокоенный деловой неудачей, о которой ему сообщают в телеграмме. Таким он и остается в дальнейшем — слабовольно-чувственным, не умеющим отказаться от влюбленной в него девушки, но отнюдь не «мужчиной», наперекор деловым расчетам испытывающего свою силу, силу эффектного самца.

Лариса в сценарии внешне чрезвычайно активна. Она готова сжечь руку на свече, когда Паратов выражает кокетливое сомнение в серьезности ее любовного признания; она бежит из дому за ним, когда он уезжает; она, выворачивая доски, проползает под запертыми воротами, действует сгоряча, импульсивно, порывисто, и именно поэтому ее драма не столь глубока, как драма Ларисы Островского. В сценарии — это очаровательная, безумно влюбленная девченка, которую злая мать бьет по щекам, настигнув на станции, где она с узелком ждет поезда, чтобы уехать к Паратову.

В финале она в отчаянии готова итти к Кнурову. Лариса Островского только говорит о такой возможности, но, конечно, она ни шагу не сделала бы навстречу Кнурову, если бы Карандышев ее не застрелил.

Характерная психологическая и стилистическая деталь: вместо романса Глинки на слова Баратынского «Не искушай меня без нужды» Лариса в финале поет чувствительный цыганский романс: «Нет, не любил он»...

Тем не менее здесь наибольшая удача фильма.

Алисова, исполняющая роль Ларисы, актриса с большим обаянием. Она создает образ очень привлекательный, очень трогательный. Она не изображает драмы глубокого сердца, как это играла Комиссаржевская, в памяти автора этой статьи образ более значительный; то, что играет Алисова, — драма молодой крови и молодого воображения. Только этим можно объяснить чувство, вызванное столь неинтересным объектом, как Паратов, но Алисова увлекает зрителя сама по себе, независимо от общей композиции, независимо от общей трактовки Островского.

В этой трактовке до-нельзя измельчены Кнуров и Вожеватов, великолепно описанные Островским представители купеческой среды. Надменный, сухой миллионер превращен в фильме в рыхлого рамолика-сластолюбца, а Вожеватов совершенно утратил свойственную ему веселую, спокойную деловитость. Они разыгрывают Ларису в орлянку, как мелкие жулики. Они не доверяют друг другу: бросив монету на землю, они бросаются к ней, отталкивая друг друга. В сущности это уже неправдоподобно.

Солидные и обходительные господа, неуклонно содействующие гибели Ларисы, превращены в откровенных прохвостов.

Выстрел Карандышева в фильме лишен глубокой психологической мотивировки и поэтому производит впечатление убийства в состоянии аффекта. В сценарии отсутствует беспрерывный ряд издевательств, которым подвергается Карандышев.

В драме среди солидных насмешников — капиталистов — это исстрадавшийся, маленький человек; в сценарии среди довольно суетливых и мелковатых сластолюбцев — это оскорбленный жених со вспыльчивым характером.

Весьма неудачна мать Ларисы — равная вина сценария, режиссуры и актрисы: грубая и властная, хищная содержательница притона. Насколько убедительнее лукавый образ Островского!

В фильме события смонтированы нервно. Действующие лица охарактеризованы поверхностно.

У Островского — драма чистой души, погибающей в закоренелом, безнравственном быту, в фильме — не столько бытовая драма, сколько драма увлекающейся девочки, обманутой ничтожным любовником.

Быт показан очень внешне, подчеркнуто карикатурно.

В этом смысле показательно также широкое развитие вставных эпизодов: начало фильма — свадьба сестры Ларисы, сюжетно никак не связанная с дальнейшим ходом событий, а также подробно де-

монстрируемая история Счастливцева и Непутевого.

Отсутствие психологического углубления сказывается и в пейзаже Волги, неподвижном или движущемся: картины Волги даны в изобилии, не оправданном внутренним движением драматического действия. Они сантиментальны, и совершенно искусственной кажется внезапно возникающая живая картина — бурлаки Репина, тянущие лямку: неловкая попытка этим заимствованием у живописи поднять фильм на большую высоту.

По своему художественному тонусу, жанру и стилю фильм — смесь мелодрамы и легкой комедии—не соответствует своему первообразу, и недоразумением кажется вступительный кадр — снимок памятника Островского, поставленный перед Малым театром.

Волга бывает широкой и узкой, глубокой и мелкой, местами ее можно перейти в брод. В фильме Волгу можно перейти в брод.

Что же осталось в фильме от Островского? — Только внешняя занимательность ситуаций и событий, только ряд трогательных моментов, только отдельные яркие реплики. И более всего привлекает зрителя обаяние молодой актрисы.

◆

Реконструкция драмы для фильма внесла в нее следующие изменения:

Во-первых, изъятие глубоко содержательного диалога, от которого осталось немного реплик, изъятие при такой реконструкции неизбежное.

Во-вторых, сжатие драматических событий, изображенных Островским в действии, и, взамен этого, развернутая реконструкция «предистории», в частности эпизодов, не имеющих с сюжетом существенной связи.

Такая реконструкция объясняется поверхностным толкованием Островского.

Этим же толкованием вызвана, в-третьих, чрезмерная дробность отдельных эпизодов, из которых многие могли бы быть развиты и психологически углублены, в-четвертых, измельчание и огрубление отрицательных характеристик в сценарии и в актерской игре и в связи с этим сама по себе интересная трактовка Ларисы как очень юного и импульсивного существа.

В-пятых, незначительный замысел проявился и в пейзаже, маловыразительном и не согласованном с драматической ситуацией.

Этот анализ наглядно приводит к выводу: при экранизации классической драмы необходимо как можно ближе держаться прообраза, а в неизбежных отступлениях и вариациях событий и характеристик сценарист и режиссер должны проявить творческую силу, по своему тонусу, по своей идейно-стилистической направленности близкую к классическому образцу.

«БЕСПРИДАННИЦА»

Сценарий засл. деят. иск. Я. Протазанова и В. Швейцера. Режиссер засл. деят. иск. Я. Протазанов. Оператор М. Магидсон. Союздетфильм.

«СИМОНА» И «ДАРИКО»

А. АРШАРУНИ

За последние два года по окончании работы над «Последним маскарадом» режиссера М. Чиаурели Госкинпром Грузии не выпускал более или менее значительных фильмов. Только во второй половине 1936 г. появились три звуковых фильма: «Счастливая жизнь», «Каджети» и «Дарико», и Госкинпром Грузии вновь вышел на широкий всесоюзный экран.

Каждый из перечисленных трех фильмов заслуживает серьезного анализа. Если документальный фильм «Счастливая жизнь» поднимает вопрос об очерке, как полноценном жанре советского киноискусства, «Каджети» — прежде всего технические вопросы и вопросы операторского мастерства, то «Дарико» снова нас возвращает к проблеме экранизации произведений классиков.

Последний вопрос сегодня приобретает особо актуальный характер в связи с почти одновременным выпуском «Дарико», «Бесприданницы» и «Гобсека».

Естественное и очевидное требование сохранения художественного уровня экранизируемого классического произведения в ряде случаев остается еще не выполненным.

В этой связи рассмотрение работы режиссера Сико Долидзе по экранизации произведения одного из крупнейших дореволюционных грузинских писателей Эгнатэ Ниношвили является своевременным и нужным.

Фильм о героической крестьянской девушке Дарико посвящен женщинам Испании, борющимся за свою свободную республиканскую родину.

Симона — молодой бедняк и Дарико — скромная крестьянская девушка любят друг друга. Их свадьба нарушается вторжением представителей местной власти, обвиняющих жениха в том, что он якобы пытается укрыться от воинской повинности. Дарико в отчаянии, пробует освободить Симона, но и сама подвергается аресту. Ей удается бежать. После ряда приключений Дарико становится во главе крестьян-повстанцев. Повстанцы связаны с крестьянами, ночами помогают бедноте в обработке земли. Дарико, возглавляющая повстанцев, принимает сражение с казаками, разбивает их и, как вихрь, проносится во главе своего отряда по неровным дорогам Грузии с алым знаменем в руках.

Долидзе указывает, что свой фильм он построил по мотивам Эгнатэ Ниношвили (1861—1894 гг.). Попробуем ниже дать сравнительную характеристику образов Ниношвили и Долидзе.

Автор фильма режиссер Долидзе свою работу справедливо назвал именем основной героини картины — Дарико.

Дарико — крестьянская девушка, одна из многих грузинских деревенских девушек. Доведенная острой нищетой, невыносимым гнетом и издевательством до отчаяния, она оставляет мирный труд, очаг и семью и организует партизанский отряд из крестьян. Дарико — организатор и руководитель партизанского отряда, храбрый воин, справедливый товарищ, защитник интересов крестьянства, неумолимый враг всякого мародерства, грабежа и насилия.

Если бы мы стали искать в произведении Эгнатэ Ниношвили такой образ Дарико, то наши поиски оказались бы тщетными. У Ниношвили нет такого образа ни в повести «Симона», ни в других произведениях. В повести «Симона» жена бедняка Дарико—только любящая жена, заботливая мать и рядовая труженица. Она, Дарико, став жертвой издевательств сына кулака Давида, бросается в воду, не выдержав позора. Таков образ Дарико, нарисованный автором в повести «Симона». Как мы видим, этот образ не имеет ничего общего с изображенным в фильме.

С. Ниношвили так изображает влиятельного и богатого «батоно» (хозяина) Давида.

«По соседству с Дзаладзе (то есть Симона) жил очень влиятельный в деревне и богатый человек. Это был высокий, энергичного типа человек, красноречивый, любивший поговорить и пошутить. Давиду уже перевалило за пятьдесят лет, но едва ли ему можно было дать даже сорок...

Давид, вернувшись в родную деревню, выкупил у помещика надел, выстроил дом и обзавелся семьей.

Если казна сдавала где-нибудь выгодный подряд, Давид норовил не выпускать его из рук. Если же ничего подходящего не было, жил на проценты со своего капитала, давал деньги взаймы соседям и был уверен, что они не пропадут» (Э. Ниношвили. «Повести и рассказы», стр. 103—104).

Автор повести отдельными штрихами показывал крепкого деревенского кулака, слово которого имеет значение и для его односельчан, и для властей.

Давиду Дроидзе кажется, что бедняк Симона способен на всякие противозаконные действия. «Маленький царек», как называет Ниношвили своего героя Давида Дроидзе, «с самого же начала не взлюбил Симона и всю семью Дзаладзе».

«—Яблоко от яблони недалеко падает. Разве могут быть порядочные дети у такого человека, как Габриэл Дзаладзе. Он ведь и барина своего раньше времени в могилу вогнал, — говорил Давид. — Этот парень когда-нибудь угодит на виселицу. И видом, и глазами — вылитый дед, — говорил, бывало, Давид, увидев маленького Симона» (стр. 105).

Давид никогда не скрывал свою ненависть к семье бедняка Симона.

Автор фильма С. Долидзе правильно понял данную писателем характеристику кулака Давида. Режиссер не только нашел выразительные кинематографические средства для создания этого образа, но и правильно подошел к драматургическому разрешению всего комплекса отношений между Давидом, с одной стороны, и Дарико, Симона, крестьянами, с другой.

В повести «Симона» драматургически не мотивированы поступки Давида. Личная неприязнь, предположение о дурном характере Симона не могут быть мотивами для кинематографического произведения. Этот момент автор фильма «Дарико» учел и правильно перевел весь комплекс взаимоотношений между кулаком и крестьянами и, в частности, семьей Дзаладзе на имущественные отношения.

Давид борется за расширение своих земельных владений. Ему нужен незначительный участок земли, принадлежащий Дзаладзе. Но Симон и его брат не уступают ее Давиду. Тогда Давид идет на хитрость и подлость для того, чтобы овладеть землей Симона.

С. Долидзе нашел выразительные средства и убедительные мотивировки для передачи образа деревенского царька, кулака Давида, держащего в руках всю деревню. На совести Давида это не первое преступление. Мы узнаем о Давиде многое во время его «торга» с писарем Мосэ. Давид в фильме носит царские ордена и медали, с ним считаются представители царской власти, сын его служит офицером. Он сам, по своей инициативе, принимает меры по оказанию помощи властям в их борьбе с партизанами, что не мешает ему грабить казну.

Образ хитрого писаря Мосэ в фильме «Дарико» несомненно уместен. Этот образ смешного и даже кажущегося добродушным человека дополняет галлерею сельских паразитов и угнетателей.

В повести Э. Ниношвили «Симона» нет этой фигуры писаря. Автор фильма использовал для ее создания другие произведения Э. Ниношвили. В одном из своих рассказов Э. Ниношвили создал образ такого писаря, который интригами доводит крестьянскую семью до тюрьмы и ссылки в Сибирь и гибели. Этот материал произведений Эгнатэ Ниношвили был использован С. Долидзе в достаточной степени умело и удачно. Если же добавить, что актерское исполнение фильма стоит на высоком профессиональном уровне, то следует признать положительную оценку картины вполне заслуженной.

Э. Ниношвили в своих рассказах и в особенности в повести «Симона» не поднялся до обобщения всех описанных им социальных несправедливостей. Он романтизирует борьбу одиночек типа Симона, гибнувших, не выдержав всей суровости, всей тяжести борьбы.

«ДАРИКО» **Режиссер С. Долидзе. Оператор Ш. Апакидзе. Госкинпром Грузии.**

Слабость образа Симона у Э. Ниношвили, так же как и образов многих других его героев, заключается в том, что автор показывает их обреченность, не видя сам для них никакого выхода. Поэтому уместно то новое прочтение этих образов, которое дал нам советский режиссер в своих фильмах.

Автор-режиссер С. Долидзе нашел правильный путь доработки образа Симона. Тюрьма. Сибирь. Закаленные в боях политические заключенные направляют и поднимают политический уровень Симона. В рабочем Петре зритель видит революционера-профессионала.

Зритель следит за Симона и ждет от него тех поступков, которым учил его Петр.

Непонятно, зачем С. Долидзе так таинственно направляет Симона в деревню и в дом Давида Дроидзе. Что хотел он сказать этим? То ли, что вся работа Петра по воспитанию Симона была излишней, то ли, что традиция и привычки очень сильны? — На это трудно ответить. Несомненно одно. Эпизод, следующий за тем, как Симона и Петр разошлись, снижает идейно-художественное значение фильма.

Фильм «Дарико» наряду со своими достоинствами имеет и существенные недостатки и погрешности. К недостаткам фильма следует отнести поведение Дарико и руководимого ею партизанского отряда в отношении собравшейся на пикник уездной знати. Отряд Дарико останавливает всех участников пикника, заставляет их раздеваться и оставляет их, никого не тронув. Дарико предупреждает своих сторонников, что если тронут хотя кого- нибудь из этих людей, то они назавтра разнесут целую деревню. Здесь рационалистически настроенная Дарико не раскрывает нам сути крестьянского движения 90-х годов в грузинских деревнях.

Автор правильно подчеркнул в фильме основную характерную особенность восставшего крестьянства: оно не издевается над побежденными врагами. И поэтому ошибкой автора фильма, противоречащей его же правильному пониманию крестьянского восстания, является этот эпизод, в котором Дарико заставляет издеваться над своими врагами, раздевая их.

К числу недочетов фильма надо отнести и тот эпизод, в котором представитель российского самодержавия в поисках убежища от возможности нападения повстанцев скрывается в хлеву. Гротесковый по своему характеру, эпизод звучит с экрана не только наивно, но и ошибочно. Враг представлен в нем мелким, жалким и слабым, что, конечно, никак не соответствует действительности.

ИСКАЖЕННЫЙ БАЛЬЗАК

Г. ЧАХИРЬЯН и И. МАНЕВИЧ

„Так у Бальзака, который основательно изучил все оттенки скупости, старый ростовщик Гобсек рисуется уже впавшим в детство в тот период, когда он начинает собирать в своих кладовых накопленные товары"[1].

К. Маркс

Сценарист О. Леонидов и режиссер К. Эггерт, экранизируя одну из лучших вещей Бальзака — новеллу «Гобсек», пошли по пути внешней передачи содержания этого произведения. Нет подлинного проникновения в сущность бальзаковского шедевра. В созданном ими фильме авторы не сумели передать глубины философского и социального смысла новеллы, так ясно раскрытого в словах К. Маркса, цитированных в эпиграфе. Сценарист и режиссер пошли по ложному пути, по пути передачи внешнего движения сюжета.

Идея произведения, его подлинное содержание остались вне фильма. То главное в творчестве Бальзака, что неоднократно подчеркивали и Маркс и Энгельс,—пророческое отражение сущности буржуазного общества, — не нашло своего воплощения на экране. В фильме сохранены фабула, внешнее движение образов, обрывки диалогов. То же, что Бальзак гениально угадал на заре капитализма, — его внутреннюю гибельную сущность, — и так блестяще развернул в этой своей новелле, ни сценарист, ни режиссер не смогли передать на экране. Волнующие, глубоко убедительные сцены, в которых Бальзак показывает Гобсека, владетеля несметного количества различных товаров, находящихся в его кладовых, могли бы быть блестящей иллюстрацией к главе «Капитала» К. Маркса, посвящены товарному фетишизму. Недаром же Маркс в примечаниях к «Капиталу», вспоминая об образе ростовщика Гобсека, отмечает в нем типичные черты капиталистического хищника. В новелле «Гобсек» Бальзак показывает, как вещи, оставленные в залог у ростовщика, становятся силой, которая начинает господствовать над ним. Гобсек из хозяина вещей превращается в их раба. Тема пагубной сущности капитализма, угаданная Бальзаком почти сто лет назад, эта тема, которая должна была быть положена в основу фильма, осталась непонятой и нераскрытой сценаристом и режиссером — она по существу ими зачеркнута, хотя живая действительность современного капиталистического общества, казалось, могла им сказать сегодня об этом гораздо больше, чем век назад Бальзаку.

Именно потому вместо проникновенно реалистического произведения Бальзака мы имеем на экране фильм, сделанный в ложно-романтическом стиле, чуждом автору «Человеческой комедии». В письме к мисс Гаркнесс Ф. Энгельс подробно останавливается на творчестве Бальзака: «Он описывает, как последние остатки этого образцового для него общества постепенно погибли под натиском вульгарного денежного выскочки или были развращены им; как grande dame, супружеские измены которой были лишь способом отстоять себя, вполне отвечавшим тому положению, которое ей было отведено в браке, уступила место буржуазной женщине, которая приобретает мужа для денег или нарядов; вокруг этой центральной картины он группирует всю историю французского общества, из которой я узнал даже в смысле экономических деталей больше... чем из книг всех профессиональных историков, экономистов, статистиков этого периода»[2]. Что почерпнули для себя из этой блестящей характеристики Бальзака сценарист и режиссер? Что мы узнаем из их фильма о действительной расстановке сил французского буржуазного общества? К сожалению, очень мало, лишь столько, сколько может передать краткий пересказ сюжета вещи. Ключ к пониманию Бальзака давали высказывания классиков марксизма, но, как видно, авторы фильма либо не смогли, либо не пожелали ими воспользоваться. И поэтому сейчас в своей интерпретации Бальзака они не идут дальше внешнего перенесения на экран фабулы новеллы.

Но однако ценность Бальзака, как художника, не исчерпывается только его гениальным проникновением в сущность человеческих отношений в капиталистическом обществе. Бальзак — первый художник-реалист, который в своих произведениях широко прибегает к показу вещей, костюма, вообще предметов внешнего мира, материальной культуры. Эта характерная особенность Бальзака выделяет его из среды современных ему писателей и в то же самое время очень облегчает экранизацию его произведений.

Кино больше чем художественная литература способно через показ вещей передать эпоху, человеческий характер и атмосферу. Экранизация литературного наследства Бальзака в этом отношении является работой чрезвычайно благодарной. Сценарист и режиссер получают из самих произведений Бальзака очень точные и подробные указания для своей работы. Описания Бальзака уже как бы рассчитаны для экрана. Конечно, это свойство литературного мастерства Бальзака нельзя отрывать от содержания его произведения, они друг другом обусловлены. Реалистический показ современного общества и заставил гениального художника прибегать к зрительно-точному описанию той обстановки в широком смысле слова, в которой развиваются события и живут его герои.

Приходится удивляться, почему ни сценарист, ни режиссер фильма не пошли за Бальзаком, не попытались показать на экране те замечательные страницы, которые могли бы быть раскрыты в кино с ог-

[1] К. Маркс — «Капитал». Соцэкгиз, 1931 г, Примечание к стр. 463.
[2] «Маркс и Энгельс об искусстве». Советская Литература. Москва. 1933 г. стр. 194.

ромной живописной силой. Прочтите описание спальни графини, данное Бальзаком. Сравните его с тем, что увидите на экране. Описывая спальню графини, Бальзак создает поразительные по впечатляемости и богатству зрительные образы. Он как бы сам чувствует это. «Художник согласился бы дорого заплатить, дабы побыть здесь несколько минут»,—пишет он, и затем идея целая страница, которую можно считать классической характеристикой обстановки, данной в выпуклых и зрительных образах.

В фильме же примитивное построение кадра, полное отсутствие живописной культуры создает такое изображение спальни графини, которое ничего общего с бальзаковским не имеет.

Последние страницы новеллы, где Бальзак описывает месиво из вещей и продуктов, заполняющих дом ростовщика, врезываются в память каждого, прочитавшего новеллу. Это волнующий по богатству материал для гигантских натюр-мортов. Бальзак ведь считал своего героя «достойным кисти Рембрандта». Всего этого нет в фильме. Здесь оператор не пришел на помощь режиссеру и не смог создать ни одного впечатляющего кадра. Впрочем, быть может, подобные кадры даже нарушили бы «единый стиль» постановки.

Режиссер, не сумев воспользоваться теми огромными возможностями, которые давал Бальзак для кинематографа, от начала до конца построил фильм по театральным канонам. Театральность, в плохом смысле этого слова, пронизывает весь фильм в целом, начиная от его языка, в котором преобладает монолог, и кончая декорациями, в которых все время чувствуется задник. Мизансцены с сжатой театральной площадкой невыразительны по своему построению. В новелле есть ряд мест, сохраненных и в сценарии, и в картине, где Бальзак дает в зрительно ощутимых образах обстановку и атмосферу, в которых живут его герои. Режиссер и художник и здесь оказались беспомощными, не попытались перенести эти описания на экран, обеднив тем самым художественную ценность новеллы.

К сожалению, недостатки картины не исчерпываются и этими столь художественными дефектами. Ряд эпизодов фильма, если даже их не рассматривать независимо от литературного прототипа, не выдерживает критики ни с точки зрения исторического правдоподобия, ни с точки зрения художественной убедительности. В комнате у Гобсека почему-то висят громадные весы, на которых можно взвешивать муку, но никак не драгоценные вещи. Эти весы старательно выдвигаются на первый план. В ряде мест очень неудачно сделан и снят макет общего плана Парижа. На кровати у Гобсека лежит московское стеганое одеяло. В Москве нетрудно найти карты, которыми играли в начале

«ГОБСЕК»

Сценарий О. Леонидова. Режиссер К. Эггерт. Оператор Л. Форестье. Выпуск Союздетфильм. На фото засл. арт. Г. Сергеева в роли Фанни и арт. Шатов в роли Дервиля.

XIX века во Франции. Однако в картине даны игральные карты с русским рисунком и с русской рубашкой. У артистки Сергеевой, которая играет модистку, бросаются в глаза накрашенные по современной моде ногти. Безвкусно обставлена спальня умирающего маркиза. Громадный таз дисгармонирует со всей обстановкой. Это мелочи, но из большого количества этих мелочей и создается внешнее оформление картины.

Игра картины подчеркнуто театральна.

В исполнении актерами своих ролей не чувствуется режиссерского задания. Кажется, что они целиком предоставлены самим себе. Так, например, артист Шатов, исполняющий роль поверенного в делах Дервиля, дает совершенно неправильный рисунок всей роли. Его монолог у Гобсека, когда он просит у ростовщика денег для приобретения конторы, подан в стиле дешевой мелодрамы. Совершенно не в стиле бальзаковского образа работает актер и на протяжении всего фильма. Так, например, среди оставшихся у умирающего Гобсека вещей Дервиль находит завещание ростовщика и, прочитав его, мнет бумагу в руках. Юрист всегда бережно относится к документам, и такое обращение с завещанием показывает, насколько актер не понял и не вжился в роль.

Режиссер К. Эггерт в роли маркиза ведет свою роль в том же мелодраматическом стиле. Очень неудачно падение маркиза, рассчитанное на сцену и рампу, но никак не на об'ектив киноаппарата.

Ни режиссер, ни оператор не нашли точек с'емки лица актрисы Сергеевой, чтобы показать ее с наиболее выигрышной стороны и сделать ее похожей на француженку.

Режиссерская работа в этом фильме — исключительно слаба. Некоторые кадры, как, например, кадр с рукой умершего маркиза, в которой зажат конверт с обратной распиской, безвкусны и пошлы. Для чего понадобилось сценаристу и режиссеру так педализировать и без того сильно сделанную Бальзаком сцену, где маркиза находит нужную ей бумагу под головой покойника.

Режиссер не сумел подобрать соответствующий состав исполнителей. Сын маркиза не только не напоминает ребенка из аристократической семьи, но и вообще не похож на французского мальчика. В актерском ансамбле, за исключением народного артиста Л. Леонидова и привратницы, роль которой очень невелика, совершенно не чувствуется кинематографической культуры актерского исполнения.

Образ самого Гобсека, созданный Л. Леонидовым, резко выделяется на фоне посредственного исполнения всех остальных ролей. Видно, огромное актерское дарование Л. Леонидова было направлено авторами фильма по ложному пути. Л. Леонидов не смог развернуть всех своих возможностей, так как сценарий упростил образ, и замечательному актеру не на чем было развернуть всю силу своего дарования. Бальзак, рисуя Гобсека, показал его своеобразную честность, которая и привела маркиза к решению передать ростовщику все свое состояние для спасения наследства сына. В сценарии эта своеобразная честность ростовщика не показана, и потому Леонидову при всем его даровании и культуре не удается убедить зрителя, почему ему, Гобсеку, а не кому другому, маркиз фиктивно передает свое состояние. Вообще в результате режиссерской и сценарной трактовки образа Гобсека как обыкновенного ростовщика артист не имел возможности создать на экране образ, адекватный тому, который дан в «Человеческой комедии». У Бальзака Гобсек изображен как бывший крупный авантюрист, превратившийся в ростовщика. В сценарии Гобсек просто ростовщик. Поэтому зрителю непонятно, почему Гобсек настолько хорошо стреляет из пистолета, что его боится светский молодой человек, не раз стоявший у барьера. Только в результате этого упрощения центрального образа Гобсек в изображении народного артиста Л. Леонидова, при всей его жизненности и правдивости, больше похож на гоголевского Плюшкина, чем на капиталистического хищника, который держит в руках весь Париж.

Все эти недостатки фильма безусловно снижают ценность первой попытки экранизации Бальзака в советской кинематографии. Это особенно обидно потому, что новелла Бальзака, использованная сценаристом и режиссером, давала все возможности для создания высокохудожественного волнующего фильма, который бы познакомил широкого зрителя с творчеством великого писателя.

«ГОБСЕК»

Сценарий О. Леонидова. Режиссер К. Эггерт. Оператор Л. Форестье. Выпуск Союздетфильм.

«ГОБСЕК»

Сценарий О. Леонидова. Режиссер К. Эггерт. Оператор Л. Форестье. Выпуск Союздетфильм. На фото засл. арт. Г. Сергеева в роли Фанни и арт. Шатов в роли Дервиля.

АКТЕРЫ КИНО

ОЛЕГ ЖАКОВ

Н. КЛАДО

Современный советский герой — это мыслящий, глубоко содержательный и всесторонне развитой человек, достойный представитель своей страны.

Лучшие актеры вместе со всем искусством всегда выражали ведущие типы эпохи — показывали людей, интересующих современное общество. Поэтому к сегодняшнему актеру предъявляются колоссальные требования.

Только тренированное тело и четкое знание ремесла еще не дают актера.

Особенно это верно для кино, где актер раскрывает такие тонкие детали человеческого поведения, которые невозможно показать со сцены.

И если актер поверхностен, не глубок и как человек не интересен, он не может создать яркие и содержательные образы наших героев.

В наше время нужен актер с большой биографией и пониманием жизни во всех ее нюансах, вдумчивый и наблюдательный художник. Актер, как и писатель, должен обладать богатым жизненным опытом.

Бабочкин писал, что к роли Чапаева он как бы готовился еще будучи в Красной армии. И это не пустая фраза. Бабочкин создавал себе биографию, позволившую создать блестящий образ народного героя.

Невольно напрашивается вопрос, как же быть молодым актерам, лишь вступающим в жизнь?

Отличительная черта творческого работника — его повышенная наблюдательность, умение схватывать незаметное и через него выражать существенное. Именно эти способности надо воспитывать. Воспитывать наряду с привитием высокой техники исполнения, владения телом, лицом, голосом. Молодого актера надо не учить «зажигать спички», а воспитывать, развивая заложенные в нем творческие способности, вызывая их к жизни.

Так воспитывают сейчас актеров Г. Козинцев, Л. Трауберг, С. Герасимов.

Так выросли актеры бывшего ФЭКСа С. Герасимов, В. Кузьмина, Я. Жеймо, синтезируя жизненный опыт.

Ярко эти качества нового актера видны и на примере Олега Жакова — представителя молодого поколения подлинных актеров звукового кино.

В годы окончания гражданской войны на советских экранах появились американские и европейские картины, показывающие воочию достижения техники зарубежного кино.

Советская кинематография еще не могла соперничать с такими блестящими конкурентами. Руфь Ролланд, Кондрад Фейдт занимали умы.

И многие из сегодняшних кинематографистов в те годы, затаив дыхание, следили за путешествием мировых актеров по нашему экрану. Для многих любовь к экранному герою была первым толчком, привлекшим к работе в кино.

В те годы юный Олег Жаков, перематывая ленты в кинотеатре «Палас» в гор. Свердловске, напряженно всматриваясь, следил за изменением лица от кадра до кадра у экранных знаменитостей.

Так впервые он соприкоснулся с кино.

Разложенные на кадрики фазы движений и мимики позволяли понять актерскую технику, позволяли заметить и многие погрешности в игре.

Олег Жаков никогда не играл в любительских спектаклях, никогда не работал в театре. Его привлекли к искусству виденные в молодости кинокартины.

Поэтому, твердо решив стать актером, Жаков пошел учиться в киношколу.

В то время (1926 год) единственной серьезной школой воспитания киноактера был ФЭКС, руководимый Г. Козинцевым и Л. Трауб ергом. К моменту прихода Жакова ФЭКС—фабрика эксцентрического актера — уже во многом потерял право на это причудливое наименование. Театральные «Внешторг на Эйфелевой башне» и «Женитьба» и кинематографические «Похождения Октябрины» и «Мишка против Юденича» были позади. Мастерская закончила «Чертово колесо». Ее руководители уже добились признания и, почувствовав почву под ногами, все больше отходили от полемики и чистого экспериментаторства в своих произведениях к воссозданию романтических литературных впечатлений. В «СВД» ФЭКСы окончательно определились как романтики, ищущие в истории соответствующие своим воззрениям яркие эпизоды. Экспрессивность выражения, эксцентрическая обостренность положений, литературность киноязыка — вот специфические черты, выделявшие их из ряда других режиссеров.

В мастерской пытались найти формы передачи существования романтических образов на экране. Образцы искали в американском кино — от Чаплина до Грифитца и от Мак-Сеннета до Томаса Инса.

Актер ФЭКСа демонстрировал в кино психологическое состояние создаваемого им образа через изменение обычных жизненных действий. Актриса Елена Кузьмина в «Новом Вавилоне» передавала эмоции, волнующие изображаемую ею героиню фильма, тем, как она резала хлеб для солдата. Это был

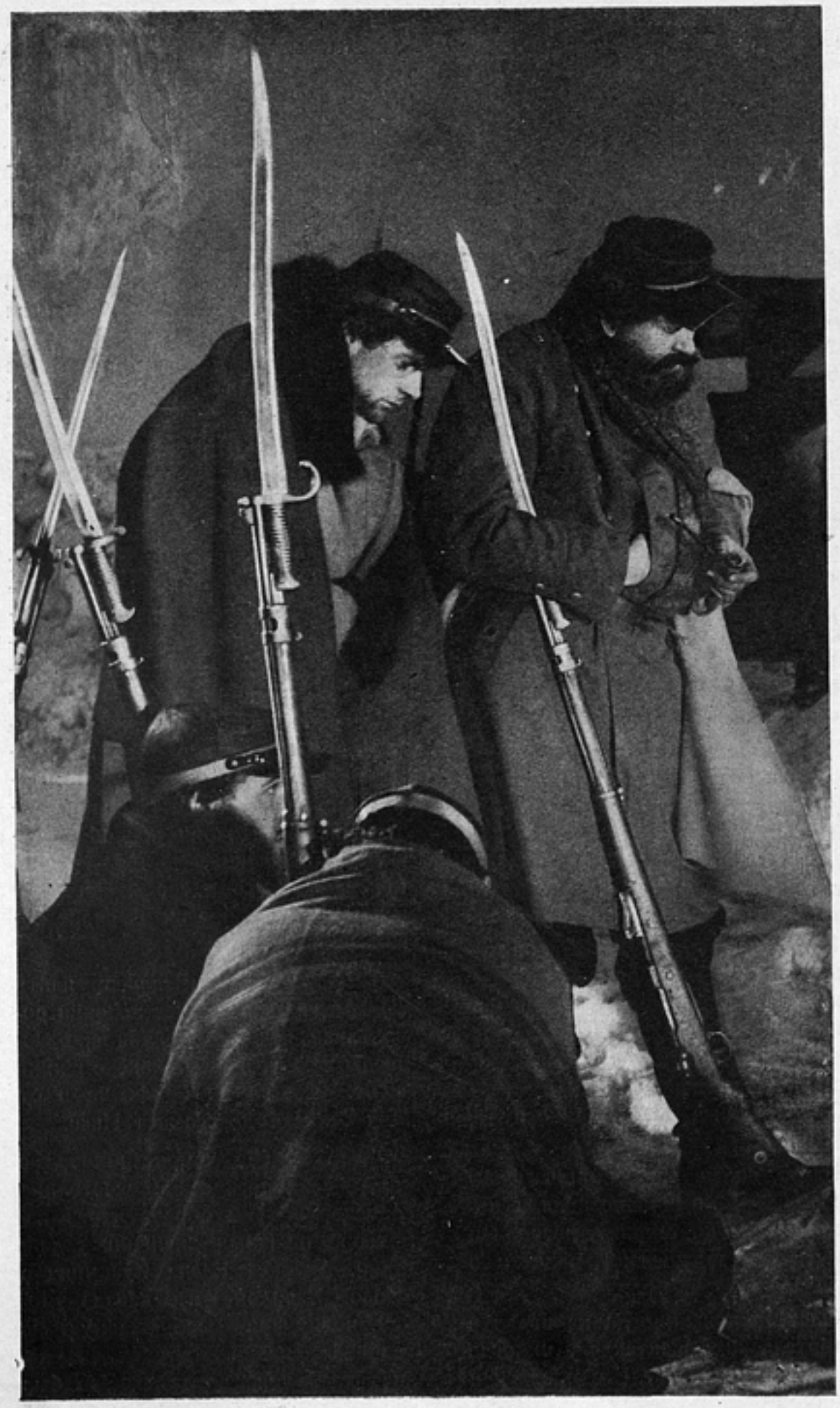
результат актерского воспитания. Актеров в мастерской прежде всего учили чувствовать себя свободно в любой обстановке — разрешать поставленные перед ними задания через действие, через детали поведения. Человек не выходил на авансцену и не передавал самостоятельно тематическое задание. Он всегда строил игру как поведение образа в данной конкретной обстановке.

Свобода движений, жестов, непринужденное обращение с вещами, хозяином которого был человек (вспомните «Пирожные» американской комической), всегда отличали актеров ФЭКСа на экране. Другая существовавшая в то время школа, руководимая Л. Кулешовым, наоборот, сковывала актера, заставляя его действовать по схемам, подчиняя все графическому рисунку кадра, признавая движение актера лишь по простым геометрическим образованиям линий.

Фактически эта школа, именовавшая себя специфически кинематографической, в своем стремлении уйти от условностей театра создавала условное кино, и изображение живого человека было не под силу тем, кто пользовался методом Л. Кулешова.

Но несмотря на то, что образ, создаваемый ФЭКСами, показывался во всем соотношении, с ансамблем, с окружавшими его вещами и обстановкой, живой человек, полноценный образ тоже не удавался его актерам. Это об'яснялось давлением на ФЭКСов литературных реминисценций, увлечением экспрессионизмом и импрессионизмом. Суб'ективные впечатления о мире подменяли в их творчестве об'ективную действительность.

О. ЖАКОВ в роли национального гвардейца в картине «Новый Вавилон». Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. Оператор А. Москвин: Ленинградская фабрика Союзкино. 1929 г.



В полном согласии с этими установками Г. Козинцева и Л. Трауберга действовали и воспитывались актеры. Романтически условное движение, подчеркнуто таинственный и эффектный жест сопутствовали изображению выбранных героев «дна» в «Чертовом колесе» и авантюриста Медокса в «СВД».

О. Жаков — органически кинематографический актер, выросший и обученный в мастерской Г. Козинцева и Л. Трауберга и по праву гордящийся этим, хотя во время учебы в ФЭКСе он и стоял несколько особняком. Ему были чужды романтическая поза и вычурность жеста.

Его никогда не увлекала комедия. Он мечтал играть смелых, решительных завоевателей природы, суровых, как окружающая их обстановка. Из виденных им американских актеров его привлекал более всех Милтон Силс, создававший образ спокойного, сдержанного, уверенного в своих силах человека.

Пережил Жаков и общее со всей школой увлечение экспрессионизмом. Вот эпизод, сделанный им в мастерской: человек должен застрелиться точно в 12 часов. Он кладет часы на круглый стол и, как зачарованный, ходит вокруг него. Но увлечение экспрессионизмом не наложило серьезного отпечатка на творческий путь Жакова. В годы учебы Жаков исполнял небольшой эпизод чиновника в «Шинели». Зритель вряд ли запомнил его. В «СВД», также в небольшом эпизоде, Жакову удалось проявить себя,

исполняя роль одного из мятежных офицеров.

На совещании офицеров кто-то осторожно высказывает вслух волнующую всех мысль: а что будет, если восстание не удастся? Режиссеры монтируют крупный план задумчивого лица Жакова. Жаков подносит руку к шее и медленно потирает ее рукою.

Так с первых шагов определился молодой актер, умеющий выразительным естественным жестом передавать психологическое состояние.

Любовь к жизни во всех ее проявлениях взяла свое. Жаков начал выходить на самостоятельный путь, порывая с условными романтическими людьми, создаваемыми в то время его учителями.

В эти годы и школа меняла свое лицо. Работа над «Новым Вавилоном» требовала изменения метода. Изучение произведений французских реалистов — Бальзака, Флобера, Золя — сыграло в этом отношении свою роль.

Историю Парижской коммуны нельзя было показывать, оставаясь на старых позициях. И в изображениях сцен на баррикадах, резко контрастирующих с остальными эпизодами, Г. Козинцев и Л. Трауберг значительно приблизились к реализму. Именно в одной из этих сцен Жаков создал прекрасный эпизод.

О. Жаков должен был играть национального гвардейца. Образцов в литературе почти не было. Лихорадочно искал О. Жаков прототип своего образа. Его сковывала ограниченность его существования на экране в качестве безыменного воина, без биографии, с неизвестными мыслями.

Во время с'емки павильона магазина «Новый Вавилон» режиссер Козинцев упорно добивался от Жакова выполнения простого задания. Нужно было выбежать на балкон и крикнуть: «Защищайте Париж!»

Это удалось далеко не сразу. Лишь после долгой работы и поисков О. Жаков создал вместе с А. Заржицкой блестящий эпизод — один из лучших в картине.

Девушка на баррикаде играет со своим дружком-бойцом, перебрасывая ему патроны. В это время вражеская пуля поражает бойца в грудь. Девушка, не замечая этого, продолжает играть с ним. Необычайная горесть смерти и уход от радости жизни переданы Жаковым скупо, но выразительно. Он до последней минуты не показывает девушке свое ранение. Девушка разражается плачем, лишь когда его тело опускается на землю.

О. ЖАКОВ в роли радиста в картине «Ледяная судьба». Режиссер Е. Петров, оператор В. Беляев. Ленинградская фабрика Союзкино. 1929 г.

Здесь Жаков вновь обрел почву под ногами, работая над образом бойца на баррикадах, изучая революционный опыт прошлых лет.

В 1928 году Жакову поручают первую большую роль, помощника радиста в картине режиссера Е. Петрова «Ледяная судьба».

Сценарно — это традиционный провинциальный телеграфист, сентиментальный, любящий музыку и романы и благодаря случаю погибающий героической смертью. Это еще целиком литературный традиционный образ. Столкновение чеховского героя с тяготами полярной зимовки — вот в чем было содержание этой роли.

Роль мало удалась Жакову. Детски наивный телеграфист, восхищающийся всем происходящим, этот образ был слишком далек Жакову. Актер был умнее своего образа. Все время казалось, что вот этот непосредственный, похожий на дитя, человек с бородой маскируется, что он смеется над окружающими, проделывая все это лишь для их забавы, что ему самому это достаточно скучно.

Но в этой первой роли уже сказались основные положительные качества будущего актера. Жаков ни минуты не был без дела на экране. Он все время был занят исполнением своей роли, даже тогда, когда оставался на заднем плане. Если он ничего не делал, то слушал других, был в ансамбле. Его руки постоянно были заняты: то он что-то мастерил, то жонглировал и т. д. Было в этом и преувеличение, свойственное молодости. Умные глаза молодого радиста все время наблюдали за всем происходящим. Зритель все время ждал от него действия, но оно не было дано этой роли драматургом Бродянским.

Эти же ценнейшие качества характеризовали и исполнение Жаковым ролей комсомольцев-активистов в картине А. Зархи и И. Хейфица «Ветер в лицо», «Полдень» и С. Герасимова «Люблю ли тебя?».

Жаков всегда исполнял роли наиболее общественно-сознательного и активного из комсомольцев, несколько удивленного происходящим в жизни, только что оторвавшегося от книги.

Так во время вечеринки по случаю его свадьбы с дочерью обывателя («Ветер в лицо») Жаков широко раскрытыми глазами смотрит на окружающую его пьяную публику, видит танцующих, слышит крики «горько», не понимая, к чему все это. Но этот же Жаков прекрасно приспособлен к жизни, он может все сделать своими руками, может создавать ценности и хорошо понимает душевные колебания ребят, умело руководит коллективом. Его удивление вызвано возникающим непониманием жизненных нелепостей и несообразностей. Так же Е. Кузьмина в «Новом Вавилоне» не понимает, зачем столько блеска в этом магазине, на балу.

Но ставя тот же вопрос, Жаков в роли активиста-комсомольца в отличие от Кузьминой — Луизы прекрасно понимает, что к чему, и стремится все изменить. Это живой инициативный характер, правда,

О. ЖАКОВ в роли радиста Курта в картине «Семеро смелых». Сценарий Ю. Германа. Режиссер С. Герасимов. Оператор Е. Величко. Ленфильм. 1936 г.

О. ЖАКОВ в роли Антикайнена в картине «Падение Кимас-озера». Сценаристы Г. Фиш, Р. и Ю. Музыканты. Режиссеры Р. и Ю. Музыканты. Оператор Е. Величко. Ленфильм. 1937 г.

замкнутый во внутренних переживаниях. Тут начинает чувствоваться превосходство, свойственное еще Милтону Силсу, превосходство, вызванное чувством собственной силы.

Исполнение роли капитана Алябьева в картине режиссеров А. Зархи и И. Хейфица «Моя родина» стоит несколько особняком в творчестве Жакова.

Это тип белогвардейца-дегенерата, участника бандитского налета на советскую границу (конфликт на КВЖД). Легче всего было сделать штампованного злодея, воскресить, пользуясь приобретенной большой техникой, маску дегенерата.

Но Жаков избрал иной путь. Ни схема злодея, ни схематичный раздвоенный живой человек не привлекли его. Он хотел оправдать поведение на экране Алябьева, заставить не только себя бояться, но и верить совершенным поступкам. Поэтому он показал белогвардейца, действующего сознательно, с радостью зверски расправляющегося с детьми, вскрыл его дегенератизм. Показал выродка с маленьким лбом, всецело поглощенного мыслью о мести за потерянное место на земле, страшного той непосредственностью и простотой, с которой он совершал жуткие поступки.

Монолог Алябьева в сцене с ребенком — один из лучших актерских эпизодов в советской кинематографии.

В этот период работы Жаков все еще продолжает находиться под влиянием воспитавшей его школы. Все роли строятся им демонстрационно для зрителя.

Внутренняя жизнь образа еще мало интересует актера. Это парад приемов, характерных деталей, походки, жестов, показывающих как бы свойства образа в последовательном порядке, а не в синтезе. Демонстрационная школа игры (какой является и ФЭКС) приносит пользу актеру, развивая умение ярко и выразительно строить роль, но пользоваться этим методом уместно лишь до поры до времени. Всякий зрелый актер, овладевший средствами выразительности, расцветал на экране лишь переходя к многогранной об'емной игре, к жизни образа в пределах экрана.

Наиболее интересно, конечно, исполнение Жаковым своих последних ролей. Это радист Курт в «Семеро смелых» С. Герасимова и командир Драуден в «Мы из Кронштадта» Е. Дзигана. В этих ролях Жаков показывает себя зрелым кинематографическим актером.

Характерно, что молодое поколение режиссуры выступило с картинами, идущими вразрез с установками их учителей. Это показало, что, сохранив все, что было ценного, они, отказавшись от многих

установок научивших их мастеров пошли по новому, своему пути. Так сделал «Окраину» Барнет — картину, противоположную установкам Кулешова. Так С. Герасимов сделал картину «Семеро смелых».

Метод работы С. Герасимова был осознан им не сразу. Он выявлялся на протяжении ряда лет. Тот же процесс происходил в эти годы у Жакова, работавшего в тесном содружестве с С. Герасимовым.

Картина «Семеро смелых» по-новому показывает актеров в советском кино. Актер действует в показываемой на экране жизненной обстановке, не считаясь со зрителем. Все демонстрационные функции передаются режиссеру. Это позволяет актеру давать на экране не демонстрацию отдельных жизненных проявлений образа, а показывать поведение создаваемого им образа как непрерывный процесс. Это позволяет строить игру как поведение в образе. И тут опыт ФЭКСа — умение осваиваться с обстановкой, вещами, отраженная передача эмоций и т. д. — был использован полностью.

Появилась возможность передачи мельчайших интонаций, нюансов, полужестов, мимических намеков. Именно это оказалось спецификой игры киноактера, отличием его от театрального актера.

Именно в этом были подступы к подлинно реалистическому методу работы актера.

Здесь требования к актеру возросли. При такой скрупулезной работе внутренние и внешние человеческие качества актера наравне с профессиональной грамотностью решали все.

Третий период творчества Жакова знаменателен приходом к этой манере работы.

Радист Курт в «Семеро смелых» резко отличается от радиста в «Ледяной судьбе». Это противоположные люди. Редко удается актеру совершенно в разном плане сыграть человека той же жизненной специальности. Жакову это удалось.

Курт — это положительный образ современного молодого человека. Он уверен в себе. Уверен в своей жизни, в своем будущем. Он хозяин своих чувств и поступков. Суровая маска скрывает большую теплоту и лиричность этого человека. Вооруженный знанием, владычествуя над природой, он любит ее. Свою специальность Курт знает как ежедневное житейское дело. Отсюда и проистекают эта уверенность и спокойствие. В прошлое время, в другом социальном обществе Курт, подобно Милтону Силсу, ушел бы от жизни, стал бы отшельником или пошел бы искать приключений, анархически борясь с капиталистическим обществом.

Но Курт знает больше, и это помогает Курту сегодняшнего дня находить радость в коллективе. Он горячо любит своих товарищей по зимовке, по борьбе с природой. Какое горе вызывает в нем мысль о их гибели. Но горе, как и все его чувства, не видны на его лице.

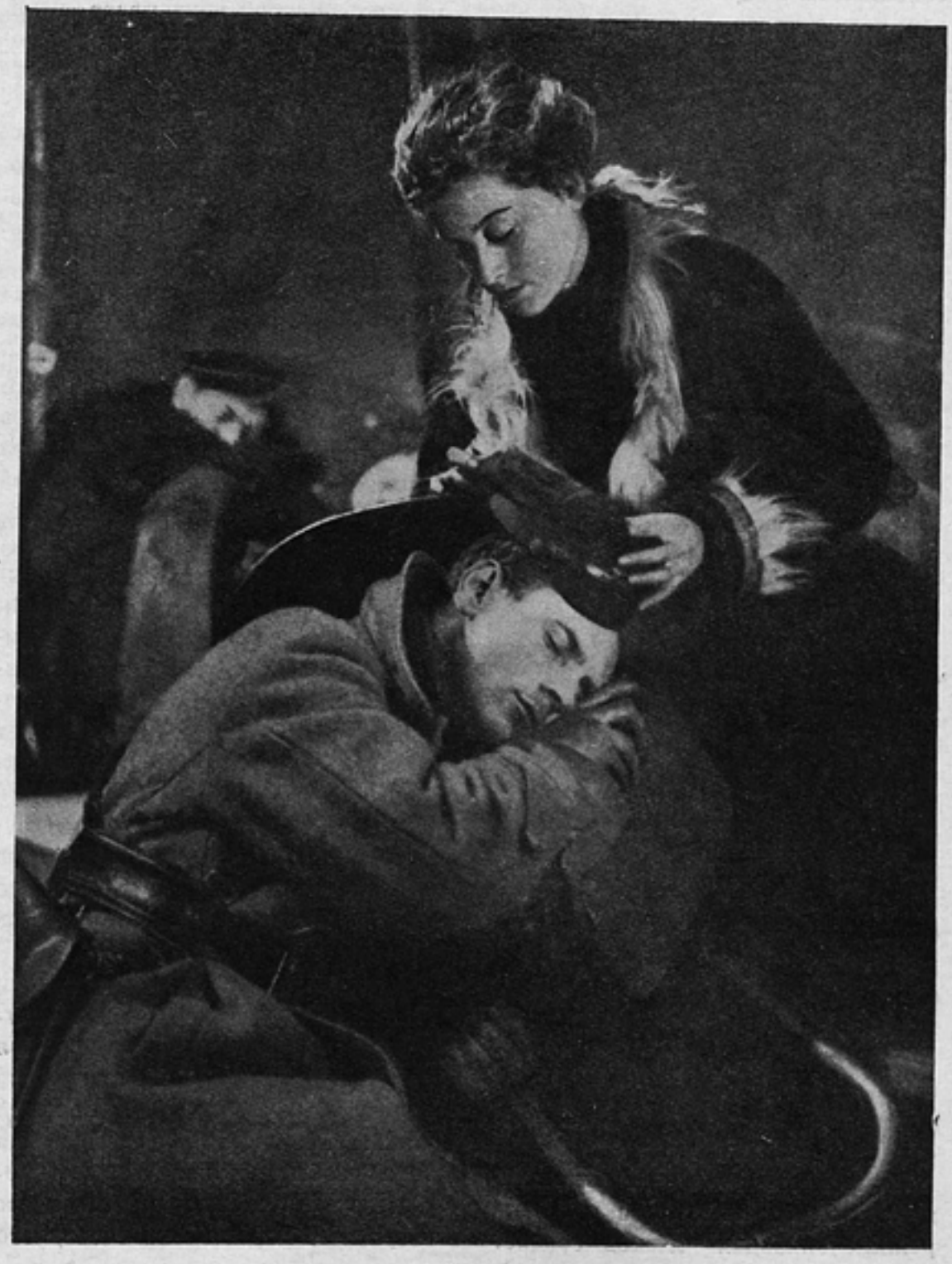
Радист «Ледяной судьбы» плакал бы в подушку и катался по комнате. Но к фильму «Семеро смелых» радист вырос. Это собранный человек, большой воли, тип, противоположный неврастенику и психологически ущербленному человеку.

Вот как сделана режиссером С. Герасимовым и актером Жаковым одна из самых волнующих сцен в картине. Курт сидит с воспаленными глазами у радиоприемника. Перед ним нетронутая тарелка супа. Он повторяет: «Богун, Охрименко, где вы? Богун, Богун!»

По методически привычному произнесению слов видно, что говорит он это в тысячный раз. Курт слегка проводит по глазам рукою, как бы прогоняя сон. Он всю ночь провел у радиоприемника. Этими скупыми средствами, автоматической работой на радиопередатчике достигается величайшее напряжение, передается глубокое горе.

Жаков показывает психологическое состояние образа изменением в обращении с обычными предметами.

О. ЖАКОВ в роли Яна Драудена и Р. Есипова в роли Екатерины Тийман в фильме «Мы из Кронштадта». Сценарий Вс. Вишневского. Режиссер Е. Дзиган. Оператор Н. Наумов. Мосфильм.



Курт входит в комнату. Пусто. Все его товарищи неизвестно где бродят среди пурги. Может быть, они погибли.

Он медленно идет по комнате. Вынимает пилюлю, данную перед отъездом врачем Охрименко, любимой им девушкой, поднимается опять наверх, включает привычными жестами передатчик и усталым голосом говорит: «Богун, Охрименко, где вы? Где вы?»

Передача психологического состояния достигается малейшими оттенками изменения обычного жизненного поведения, возникающей автоматичностью. В этом случае заведомой безнадежностью повторения вызова в пространство.

Но в ответ на сомнения повара и механика Курт уверенно говорит: «Все живы. Надо искать». Он начальник. Он тверд. Его переживания загнаны внутрь. Это волевой, твердый человек, а не хлюпик, который в подобной обстановке метался бы по комнате, рвал бы на себе волосы и причитал. Это характер челюскинцев, наших героев-летчиков и многих других людей, воспитанных нашей героической страной. Такой характер ярко показан Жаковым в «Семеро смелых», показан и закреплен в «Мы из Кронштадта». Драуден — это тот же характер.

Это зрелый и серьезный человек, сохраняющий спокойствие под огнем неприятеля. Эпизод, в котором Драуден приказывает духовому оркестру играть, мог бы в исполнении другого актера звучать натяжкой. Здесь же весь образ Драудена оправдывает подобное поведение.

Драудену, созданному Жаковым, не надо пить водки, целоваться с женой и гладить по голове ребенка, чтобы зритель уверовал, что он живой человек.

Другими способами, мелкими чертами в тех же решительных поступках, характеристикой образа Жаков создает обаяние Драудена. Простотой, непосредственностью героики, будничностью возвышенного (вспомните баррикады «Нового Вавилона») он создает веру в как будто нелогичное поведение Драудена на экране. Это достигается исключительным мастерством актера.

Сейчас Жаков кончает сниматься в роли Антикайнена в картине режиссеров братьев Музыкантов «Падение Кимас-озера».

Трудно говорить о еще наполовину снятой картине. Но в просмотренных эпизодах Жаков создает тот же тип героя, что и Курт, Драуден.

Образ легендарного героя карельского революционного движения Антикайнена, совершающего героические поступки, стоящие на грани реальности, вызывает доверие лишь благодаря такому же строгому и сдержанному исполнению этой роли Жаковым.

Вот сцена допроса Антикайненом белопоручика. Перед этим Антикайнен говорит двум бойцам своего отряда о необходимости найти поручика. Он суров, он повышает голос, он приказывает им, но во всей интонации чувствуется теплота и любовь к бойцам своего отряда. Эту теплоту пытается использовать приведший поручика боец, отставший от отряда. Но Антикайнен дает ему выговор за плохую ходьбу на лыжах. Он командир.

Идет допрос. Антикайнен спрашивает у поручика, где штаб. Тот молчит. Голос Антикайнена тепел и отзывчив. Гораздо теплее, чем в разговоре с бойцами. Но интонационно Жаков показывает ненависть в этой теплоте, прорывающуюся гневом, когда ему удается поймать на слове белофинна. Бесстрастный рассказ о Гельсингфорсе усыпляет внимание допрашиваемого, и тот в тон разговора проговаривается. Эта сцена мастерски проведена Жаковым.

Олег Жаков — актер больших возможностей и диапазона. Параллельно с исполнением роли Антикайнена он снимался в роли Воробьева в фильме режиссеров А. Зархи и И. Хейфица «Депутат Балтики». Воробьев — это научный работник, в возрасте, намного превосходящем лета Жакова.

Это мелочный, озлобленный обыватель, ярый враг революции. И здесь, в противоположном облике Жаков, умело изменив внешность, сумел выработать такое поведение образа, которое придает правдивость происходящему на экране. Большая наблюдательность помогла актеру сыграть этого чужого для него человека. Но роль эта не нравится Жакову. Ее, по его признанию, было очень трудно исполнить.

Воробьев, доказывая правоту своей точки зрения, приводит аргументы, нелепость которых сегодня ясна даже школьнику. Его слова адресуются в пустоту. Большей частью они произносятся лишь для того, чтобы дать повод герою профессору Полежаеву остроумно возразить. Это ошибка сценарного построения роли, правильно указанная Жаковым и лишающая образ убедительности.

Вот роли, сделанные Жаковым в советском кино. В исполнении всех этих ролей намечаются общие, свойственные этому актеру черты. Жаков — органически кинематографический актер.

За десять лет работы в кино он нашел свой стиль, свою манеру игры.

Действительно, нет ни одной картины, где бы вы не чувствовали органическую связь Жакова с другими актерами. Он поразительно умеет найти свое место в среде, обстановке. Это один из редких актеров, органически сливающихся с окружающей его в картине действительностью. Он везде себя чувствует как дома. Каждая профессия его героя для него как бы является пожизненным занятием. В окопах под Ленинградом, на зимовке, в университете, в комсомольском общежитии — Жаков везде свой. Это достигнуто большой работой, поисками характерных для каждого человека деталей поведения. Это достигается лишь большой предварительной работой над построением поведения образа. Это достигнуто умением обращаться с вещами, приобретенным у ФЭКСов.

Жаков — актер, который никогда не упрощает создаваемый образ.

Манера многих актеров сразу все высказать, передать максимум чувства ему чужда. За незначительными словами в его образах вы всегда чувствуете большую мысль, за каждым поступком — обдуманность. Ему чужды психологические метания и неуравновешенность. Герои, которых играет Жаков, никогда в картинах не перевоспитываются.

Все эмоции и психологические переживания он передает не подчеркнутой мимикой, а изменением жизненного поведения, профессионального акта, нарушением привычки. Зажженная спичка не доносится до папиросы. Автоматически включается радио в момент наивысшего напряжения сил, внутренней борьбы.

Эта скупость эмоциональных красок — привлекательное качество нового человека. Так поступают только большие, содержательные люди, которые угадываются за каждым образом, созданным Жаковым.

«ДА ЗДРАВСТВУЕТ ВИЛЛА!»*

БЕН ХЕКТ

Кафе Хуарец. Вечер. Звучит музыка.

Виллисты пируют со своими возлюбленными.

Танцовщица в сопровождении двух гитаристов и флейтиста проходит мимо шумных столов. Она поет. Оркестр, играя, следует за ней. Они приближаются к ложе, где кутит Вилла со своей компанией. По-военному козырнув Вилле, девушка исполняет танец. Вилла смотрит на нее с интересом. Фиерро прихорашивается перед своим зеркальцем.

Взгромоздившись на верхушку ложи, Джонни напевает про себя песенку «В прекрасное летнее время». Танцовщица останавливается, и Вилла, недовольный тем, что Фиерро пожирает ее взглядом, хватает девушку, сажает к себе на колени и покрывает ее лицо поцелуями.

Дверь кафе.

Входит Розита, сопровождаемая двумя солдатами. Она несет чемодан. Солдаты указывают ей место, где сидит Вилла. Она бросается вперед. И в то время как он продолжает целовать девушку, она неистово вопит:

— Так вот как ты сражаешься? Так вот что ты делаешь, а? (Саркастически). Карнаго, Охинаго, Химинец, Санта-Розали... Торчишь в трактирах? (Свирепо девушке). Пошла вон отсюда!

Девушка — Ты кому это говоришь?

Розита — А ты, думаешь, кто ты такая?

Девушка — Ты кому это говоришь?

Розита — А ты, думаешь, кто ты такая?

Девушка — Я его жена.

Вилла (поперхнувшись) — Она врет!

Девушка (попрежнему сидя у него на коленях) — Ты только что женился на мне.

Вилла — Я? Никогда!

Девушка (показывает на Джонни) — Он поженил нас.

Розита (кричит Джонни) — Слезай вниз!

Девушка (разражаясь слезами, трясет пьяного Виллу) — Панчо, проснись! Ты обещал каждый вечер приходить домой в девять вечера.

Розита (тянет Джонни за ногу) — Это твоя работа, а?

Джонни (падая на пол) — Ну, ну, придержите ваших коней! Кто женился? На ком?

Девушка (взвизгивает) — На мне! На мне!

Джонни (делает вид, что разглядывает эту девушку) — Я в жизни никогда не встречался с этой леди.

Розита (торжествующе) — Ты слышала? (Она сшибает девушку с колен Панчо).

Оркестр продолжает играть. Джонни хочет ретироваться.

Вилла (пытается его удержать) — Эй, обожди!

Джонни — Заседание об'являю закрытым! (Исчезает).

Розита заставляет Виллу подняться на ноги и без дальнейших разговоров тащит его через наполненное людьми шумное кафе. В то время как они продвигаются вперед, она вопит:

— Три месяца я ждала тебя домой!

В это время сидящие за одним из столов, увидев проходящего мимо Виллу, приветствуют его возгласом:

— Да здравствует Вилла!

Вилла (слабо улыбаясь, приветствует их, затем поворачивается к Розите и говорит, заигрывая с ней) — Сегодня я взял Хуарец. Вот празднуем...

Розита (свирепо) — Ладно, ладно! Он взял! В следующий раз когда ты еще что-нибудь возьмешь, будешь праздновать вместе со мною.

Толпа — Да здравствует Вилла! Да здравствует Вилла!

Вилла с улыбкой повертывается к людям, сидящим за столиками, и видит танцовщицу, которая сидит теперь на коленях у Фиерро. Останавливается, как вкопанный, устремляет на Фиерро угрожающий взгляд. Розита замечает его выразительные знаки.

Розита — Ты! Прекратить это!

Толкает его чемоданом в спину. В этот момент к ним подходит солдат и отдает честь:

— Полковник Вилла...

Вилла (растерянно) — Эге — это я!

Солдат — Франциско Мадеро только что прибыл с поездом.

Вилла (детская счастливая улыбка показывается на его лице) — Где он?

Солдат — На станции.

Преображенный радостной вестью, Панчо решительно поворачивается к своей спутнице.

— Пошла домой!

Оглядывается и машет Фиерро, на коленях которого все еще сидит танцовщица.

Вилла — Фиерро! Сюда! Живо! Мадеро приехал! Идем!

Фиерро поднимается. Вилла хватает со стола бутылку текиля, поднимает кверху и провозглашает тост: «Да здравствует Мадеро!»

Подносит бутылку к губам и залпом ее осушает, как стакан лимонада.

Поезд на станции. Вокруг него толпа. Приветственные крики. Играет военный оркестр. Солдаты очищают место перед пульмановским вагоном. Группа спутников Мадеро появляется из вагона. Мы видим Паскаля, Фелипе, офицеров, жен, секретарей, Терезу. Колокол локомотива, гул приветствий и оркестр заглушают слова. Приезжие входят в станционный ресторан. Толпа валит за своим героем — Мадеро.

Солдаты пытаются сдержать толпу. Один из столиков накрыт специально для дам. В числе других дам Тереза садится за стол и закусывает. Все радостно возбуждены. Мадеро, Паскаль и Фелипе с помощью солдат, освобождающих им путь в толпе, пробираются через зал ожидания. Они входят в маленькую комнату, где помещается станционный телеграф. Телефонист в одной рубашке, без пиджака сидит за аппаратом. В комнате только два стула. Мадеро устало садится на стол.

Паскаль (телеграфисту) — Какие сведения из Мексико-Сити?

Телеграфист — О Диаце пока ничего нет.

Паскаль — Линия свободна?

Телеграфист — Да.

Паскаль (к Мадеро) — Подождем здесь. В течение часа мы узнаем об отречении Диаца.

Мадеро (смотрит в окно на толпу) — У вас утомленный вид, Паскаль. Подите-ка поешьте чего-нибудь. Я подожду здесь.

Вилла, Фиерро, Томас и остальные дорадос пробиваются сквозь толпу к станции. Двери охраняются солдатами. Заглянув через окно, Вилла видит Терезу и ее спутников за столом.

Сейчас Панчо еще пьянее, чем раньше в кафе. Весело крича, он разбивает ногой огромное стекло и вскакивает через окно во-внутрь; Фиерро и остальные дорадос следуют за ним.

---

* Окончание. См. № 3 журнала «Искусство кино» за 1937 г.

Вилла (весело кричит на весь ресторан) — Эй! Как поживаете?

Тереза (оглядывается. Она узнает его и говорит своим друзьям) — Это — Панчо Вилла.

Тереза вскакивает и бежит поздороваться с Панчо. Она радостно возбуждена.

Тереза — О, я так рада вас видеть. Несмотря на великие подвиги, которые вы совершили для блага Мексики, вы совсем не изменились за это время. Я всегда всем рассказываю, как мы с вами встретились на гациенде. Помните?

Вилла (слегка пошатываясь и сияя от радости) — Конечно! Богатые и бедные равны, а? (Делает широкий жест). Сегодня все равны!

Тереза — Но я не буду вас задерживать — ведь вы идете к Мадеро. Он там. Прошу вас, заставьте его что-нибудь поесть.

Вилла — Эй! Фиерро! Томас!

Подойдя к буфетному прилавку, он начинает вытаскивать бутерброды и пирожные. Он набивает карманы и возбужденно говорит:

— Эй, Фиерро! Добудь кофе и принеси его туда, мистеру Мадеро. Вы едете в Мексико-Сити, а? Я тоже туда еду. Уж и повеселимся мы. Я позабочусь о том, чтобы вы не скучали.

Между тем Фиерро и Томас ринулись на кухню и выходят оттуда — Фиерро с кипящим кофейником, а Томас, нагруженный массой чашек.

Панчо и его приближенные, весело пошатываясь, идут к телеграфу.

Телеграф. Мадеро попрежнему сидит на столе.

Паскаль и Фелипе, ожидая сообщения из Мексико-Сити, в напряженных позах стоят около телеграфиста.

Дверь, открытая ударом ноги, распахивается, и в комнату вваливается Вилла. Он нагружен бутербродами и пирожными. За ним мы видим Фиерро и Томаса, пару диковинных официантов.

Вилла (нежно) — Здравствуйте! Я принес вам бутерброды. Как поживаете?

Мадеро (улыбаясь) — Панчо! Я хочу тебя поблагодарить за Хуарец.

Вилла — Ну, ладно, ладно. Вот пирожное.

Мадеро — Мы ждем новостей о Диаце.

Вилла оборачивается и видит Фелипе.

Вилла — Фелипе! Здорово! Только что видел твою сестру. (Кислым тоном). Хэлло, Паскаль! (Поворачивается к Фиерро). Фиерро, разливай кофе.

Фиерро разливает кофе. Мадеро подносят первую чашку.

Фелипе — Какая великая ночь!

Вилла — Угу!

Он поворачивается к Мадеро и в то время, когда тот отпивает глоток кофе, говорит вкрадчиво:

— Слыхали? Я не расстреливал пленных в Хуареце.

Паскаль (вмешивается в разговор) — Вы не брали пленных. Вы убивали всех, кто пытался сдаться.

Вилла (хмурится и, глядя в лицо Паскаля, отвечает) — Ого! Генерал немножко сердится, потому что я взял Хуарец, пока он отсиживался где-то в другом месте! (Хохочет во всю глотку).

Паскаль собирается ответить, но в это время раздается треск телеграфного аппарата. Все поворачиваются к телеграфисту. Вилла перестает хохотать.

Телеграфист — Мексико-Сити.

Наступает тишина.

Мадеро сидит, держа в рукаху чашку с кофе и бутерброд.

Треск аппарата прекращается. Телеграфист что-то записывает на бумаге. Группа людей застыла в напряженном ожидании. Телеграфист встает и несет Мадеро лист бумаги.

Мадеро, все еще держа чашку с кофе, кладет на стол бутерброд и читает написанное. Глаза его заполняются слезами. Остальные напряженно следят за ним.

Мадеро (подняв глаза от бумаги, тихо говорит) — Диац свергнут. Он отрекся. Мы — правители Мексики.

Вилла выходит вперед и разглядывает телеграмму, которую он не в состоянии прочесть. Он сияет. Шатаясь, идет к окну, ударом сапога раскрывает его и вопит на всю улицу:

— Да здравствует Мадеро, президент Мексики!

Улица. Общее ликование. Звон колоколов, выстрелы в воздух, радостные крики.

Мы видим Джонни, кулаками пробивающего себе путь через ликующую толпу. Отталкивая солдат и часовых, он добирается до одного из окон станции и кричит:

— Эй! Панчо!

Рука Виллы просовывается сквозь разбитое окно.

Вилла — Джонни!

Он втаскивает Джонни в телеграф.

В зале ожидания охрана пытается оградить Мадеро от людей, желающих его обнять.

Вилла (кричит) — Мадеро вон там. Хочешь с ним говорить?

Джонни (кричит) — Некогда. Нужно телеграфировать в Нью-Йорк (Телеграфисту). Телеграфьте Нью-Йорк Уорлд — и живо!

Вилла (телеграфисту) — Все в порядке. Делайте то, что вам говорит Джонни.

Вилла прикрывает дверь. Он снова присоединяется к группе Мадеро. Толпа все увеличивается. Мадеро стоит, закрыв лицо руками Он смущен шумом.

Мадеро — Спокойно! Вооружимся спокойствием. Нам нужно теперь серьезно подумать.

Охрана Мадеро начинает очищать зал ресторана, выталкивая всех, стремящихся войти. Вилла, Фиерро и Томас стараются больше всех. Они орут хором:

— Выходите вон! Идите! Уходите!

Паскаль — Запереть двери!

Мадеро стоит, улыбаясь сквозь слезы, глядя на приветствующую его толпу, которая радостно повторяет его имя. Народ выталкивают на улицу — в ночную темь.

Мадеро — Мы должны помнить об этих людях. Джонни у телеграфного аппарата. Слышен звук аппарата.

Джонни — Поймали?

Телеграфист — Да.

Джонни — Кто у аппарата?

Телеграфист — О'Тул.

Джонни — Хорошо. Вкалывайте побыстрее!

Джонни подбегает к окну и захлопывает его. Вскрики, стрельба и гул приветствий заглушенно слышны в маленькой комнате. Джонни вынужден диктовать, выкрикивая слова прямо в ухо телеграфисту. Он слегка на веселе, но старается держаться твердо.

Джонни «С Виллой в Хуареце. Молния Сайкса. Революция завершена. В тишине, настолько глубокой, что слышно биение сердца нации, этой ночью на вокзале в Хуареце Панчо Вилла, Ганнибал пустыни, говорит речь коленопреклоненным толпам кавычки мой народ кавычки звенит голос Панчо, смотри, вот наш новый президент Мадеро. Любите его, как я люблю его кавычки. В этот момент его речь была прервана голосами двух тысяч школьников, одетых в белое. Они поют. Трели их невинных голосов наполняют ночь... Темнота роняет цветы...»

Ресторан уже очищен от посторонних. В зале все перевернуто вверх дном, как будто в нем происходило сражение: столы опрокинуты, стулья разломаны, посуда разбита. Среди этих обломков мы видим Мадеро, Паскаля, Фелипе, Виллу, Терезу, офицеров.

Шум на улице стихает. Оркестр все еще гремит. Люди попрежнему обнимают друг друга, но первая большая волна возбуждения начинает спадать.

Вилла сидит, широко расставив ноги, и дремлет.

Паскаль (к Мадеро) — Я согласен с вашим превосходительством. Медлить бесполезно. Надо немедленно ехать в Мексико-Сити.

Мадеро — Немедленно!

Вилла (вдруг взволнованно встает, виноватой походкой приближается к Мадеро, любовно берет его под руку) — Я соберу армию. Займет около часу. У меня в этом поезде около пяти тысяч человек.

Паскаль (Вилле) — Его превосходительство и я мы считаем, что в армии нужды больше нет. Франциско Мадеро должен в'ехать в столицу не как победитель, а как друг. Я отдам приказ об от'езде. (Выходит).

Мадеро (обращается к Вилле) — Панчо, сражения окончены. Твоя работа сделана. Вернись к

«ДА ЗДРАВСТВУЕТ ВИЛЛА!»

Режиссер Джек Конвей. Производство Метро-Голдвин-Майер. США. На фото арт. Уоллес Бири в роли Панчо Виллы.

«ДА ЗДРАВСТВУЕТ ВИЛЛА!»

Режиссер Джек Конвей. Производство Метро-Голдвин-Майер. США. На фото арт. Уоллес Бири в роли Панчо Виллы.

мирной и спокойной жизни. Пошли своих людей по домам.

Вилла (отвечает уныло) — Я так понимаю, что вы не хотите, чтобы и я поехал в Мексико-Сити.

Мадеро — Ты будешь более полезен Мексике, если распустишь армию и вернешься домой.

Вилла (умоляюще) — Мне вернуться домой? О, подождите! Вы не можете ехать без Панчо. Он ваш друг. Он вас любит. Вам понадобится человек, которому можно довериться. Вы будете нуждаться во мне.

Мадеро (прерывает его) — Если наступит такое время, я пришлю за тобой, Панчо. Я настолько хорошо тебя знаю, что не предлагаю наград. Свобода — лучшая для тебя награда. Свобода, завоеванная твоим бесстрашием для твоих братьев. Они будут помнить Панчо Виллу, и память о нем будет жить, пока будут живы народные певцы.

Вилла (печально) — Я недостаточно хорош для Мексико-Сити, а?

Мадеро (берет его за руку) — Тебе лучше не быть там. Это мой приказ, Панчо.

Возвращаются Паскаль и Лопец.

Паскаль — Поезд готов, ваше превосходительство!

Мадеро (Лопецу) — Капитан Лопец, прошу отправить эти телеграммы.

Вилла повертывается к Паскалю и угрожающе припирает его к стене.

Вилла — А ты едешь с ним? Ты один едешь его защищать? Ну, ладно, помни: если что-нибудь случится с малышем, это будет твоя вина. Если что-нибудь случится, тогда мы снова с тобой повидаемся. Запомни!

Мадеро снова входит в кадр. Панчо быстро повертывается к нему, улыбаясь, словно между ним и Паскалем ничего не произошло.

Мадеро — Вот. Надень (снимает кольцо и надевает на палец Вилле). На счастье и в знак вечной дружбы. До свидания, Панчо. Всем сердцем благодарю тебя за Карнаго, Охинаго, Хуарец и за всю Мексику.

Он обнимает Панчо и целует в обе щеки.

Тереза — До свидания, Панчо Вилла! Я горжусь тем, что была знакома с вами.

Фелипе — До свидания!

Всплеск музыки дает нам знать, что Мадеро вышел на платформу. Вилла остается один. Смотрит вслед уходящим. К нему подходит Джонни.

Джонни (взволнованно) — Полагаю, что в таком случае нам надо проститься.

Не произнося ни слова, Вилла неподвижно смотрит на него.

Джонни — Ну, Панчо, ты был лучшим источником сенсаций за всю мою практику. От лица шести миллионов моих читателей, от редактора городского отдела и международной ассоциации похоронных бюро приношу тебе благодарность.

Вилла — Я думал, может быть, мне сегодня удастся улизнуть от Розиты и мы бы с тобой повеселились...

Джонни — Ух! Ух! Ты должен итти домой — уже девять часов. Ну, пока, дружище!

И вот они на платформе Поезд тихо трогается.

Они идут рядом с поездом.

Вилла — Много новостей в Мексико-Сити, а?

Джонни (останавливается и смотрит на плачущего Виллу) — Брось! Да брось же!

Вилла вдруг обхватывает Джонни, прижимает к груди и целует его. Джонни строит свирепое лицо — он не хочет публично расплакаться. Затем неожиданно он дает Вилле подзатыльник, и Панчо улыбается ему вслед. Джонни карабкается на площадку последнего вагона поезда. Вынув из кармана носовой платок, Джонни машет им Вилле. Глаза его полны слез.

Он поворачивается к Терезе, стоящей рядом на площадке, и говорит:

О-кей, принцесса, теперь вы можете ему тоже помахать!

Затемнение.

Звук трубы. Мы видим мальчика-трубача, который стоит на балконе над площадью Хуареца, наполненной всадниками.

Вилла стоит возле трубача. Он кладет руку на плечо мальчика:

— Хватит!

Мальчик продолжает трубить.

Вилла — Я тебе сказал — хватит!

Труба умолкает. Вилла выходит вперед. Откашливается. На балконе позади Виллы стоят Чавито, Фиерро и Томас.

Вилла — Всем известно, что именно я буду говорить, — так я скажу это сразу. До свидания! Вот и все, что мне надо было сказать. До свидания! Ну, отправляйтесь по домам.

Он смотрит вниз на отряды. Отряды неподвижны и молчаливы.

— Вам не хочется итти, а? Я знаю. Мы неплохо жили вместе. Вы помните Ля-Консепсион?..

Люди приветствуют его громкими возгласами.

— Карнаго?..

— Сабоси?..

(Приветствия). Санта-Розали?.. (Приветствия сильнее).

Трубач, вдохновленный криками толпы, начинает трубить. Вилла обертывается к нему.

— Прекрати! Я кому говорю! (Толпе). Ну... прошло хорошее времечко. Нет больше боев, в которых надо побеждать. Мадеро сказал мне: иди домой, Панчо, и скажи твоим дорадос, чтобы они так же работали для Мексики, как они сражались за нее. Вы всегда меня слушались. А?.. Прекрати!

Толпа — Да здравствует Вилла!

Вилла — Нет! Да здравствует Мадеро! Ну, кричите да здравствует Мадеро! Это мой последний приказ.

Толпа — Да здравствует Мадеро! Да здравствует Мадеро!

Затемнение.

Звуки музыки. Звенит смех. Веселые голоса.

Мы попадаем на бал в честь вступления Мадеро в обязанности президента.

Бальный зал дворца в Мексико-Сити с трудом вмещает изысканно одетых дам, генералов и капитанов армии Мадеро. На дамах платья, носящие отпечаток старинной испанской элегантности.

Танцуют.

У стен на высоких, похожих на троны креслах сидят старики и старухи.

Мадеро. Вечерний костюм не очень хорошо сидит на нем. Галстук сдвинут набок, и кажется, что Мадеро стремится поскорее оставить праздничный зал. Обходя танцующие пары, он подвигается вперед зигзагами среди окружающего великолепия. Он напоминает маленького кролика, пытающегося пробраться в свой кроличий загон. Увертываясь от танцующих пар, он то кланяется, то приветливо улыбается кому-то; он весь — скромность и полон благодарности за чувства, которые обращены к нему.

Паскаль внезапно перестает танцовать и следит взглядом за Мадеро; он кланяется своей даме и, подав сигнал Лопецу, также направляется к выходу.

Лопец также отвешивает поклон своей партнерше.

Наконец, Мадеро добирается до выхода из бального зала. Дальше путь свободен. Торопливо, почти бегом, Мадеро подходит к большой резной двери. Двое часовых стоят у этой двери. Мадеро, глубоко погруженный в свои мысли, не замечает их и пробует отворить дверь. Но это очень тяжелая дверь, и мудрено сдвинуть ее старинные заржавевшие петли. Часовые отдают ему честь и открывают дверь. Он кивком благодарит их и входит.

В кабинете Мадеро мы видим какого-то бородатого сановника в придворном костюме. На один момент мы застаем его роющимся в бумагах на столе Мадеро.

Мадеро надевает очки. Узнает сановника и улыбается.

Мадеро — Извините меня.

Сановник — Вы покидаете бал, господин президент?

Мадеро (смущенно улыбаясь) — О, только на несколько минут. Очень трудно думать о танцах, когда... столько земельных реформ и просветительных проектов... Кроме того я не танцую... Где же это?.. Декрет о возвращении земель... Я положил его сюда... вот на эту сторону...

Сановник — Думаю, что он здесь (подает документ Мадеро).

Мадеро — О, благодарю вас... благодарю вас... Пожалуйста, извините меня...

Сановник — Конечно, господин президент.

Кланяется и уходит.

Мадеро с горячностью мальчика, которому подарили первый в его жизни велосипед, садится и хватает большое гусиное перо.

Мы следуем к выходу за сановником. За дверью он встречает Паскаля и Лопеца. Он передает им письмо, взятое со стола у Мадеро.

Сановник — Вот еще одно.

Паскаль — От Панчо Виллы?

Сановник — Да.

Паскаль — Он его читал?

Сановник — Нет.

Паскаль распечатывает письмо и, криво усмехаясь, просматривает его содержание.

Паскаль — Кажется, наш милый Панчо полон предчувствий. Он плохо спит по ночам. Серебристые ночи пустыни не приносят ему покоя. Он убежден, что душа генерала Паскаля черна, как крылья сарыча. Он предостерегает Мадеро, он просит его беречься от... (Рвет письмо и поворачивается к сановнику). Следите внимательно за почтой и телеграфом.

Из затемнения. Крохотная усадьба Панчо Виллы. Близится полдень. Мы видим Томаса в костюме батрака. Он сидит на низком заборе недалеко от усадьбы. Около него совершенно новая лопата (с нее даже не сорван ярлычок с ценой); она еще ни разу не была унижена прикосновением к земле.

Здесь же неподалеку Фиерро развлекается своеобразным образом. Он обертывает тыквы мокрыми полосками кожи. Тыквы формой и наивной разрисовкой напоминают человеческие головы. Затем Фиерро ставит тыквы на солнце и с присущим ему спокойствием наблюдает за действием солнца на тыквы и на полоски кожи.

И, наконец, мы подходим к Панчо Вилла. На нем старый пиджачный костюм, явно купленный в магазине готового платья, и потрепанное сомбреро, сдвинутое на затылок. Он стоит, наклонившись над Чавито, который сидит тут же за столом. Вилла диктует письмо.

Вилла — Прочти, что я уже написал.

Чавито «Мой дорогой, возлюбленный друг Джонни! У нас никаких новостей. Завтра я намерен жениться... на Розите, моей первой жене, Ты, наверное, ее помнишь. У нас уже трое ребятишек, и она здорово на меня сердится. На этот раз дело будет сделано по-настоящему...»

Чтение Чавито прерывает звук, похожий на выстрел. Вилла оборачивается. Это лопнула одна из тыкв.

Вилла (к Чавито) — Продолжай.

Чавито (читает): «Но не беспокойся обо мне, мой возлюбленный друг, у меня есть девушка. Ее зовут Кончитта. Живет только в семи милях отсюда и очень недурна каналья...»

Вилла замечает приближение Розиты. Розита прислушивается. Он сердито прерывает Чавито.

Вилла — Что ты там плетешь? Я никогда этого не писал! Ты сочиняй, что я говорю. (Диктует мечтательно). «Как бы я хотел, чтобы ты теперь увидел Розиту. Она стала еще красивее».

Он обертывается и с притворным удивлением обнаруживает Розиту. Обращается к ней:

— А, вот и ты, детка! Я пишу Джонни.

Розита — Ты сказал, что поедешь в город.

Вилла — Я поеду.

Розита — Когда?

Вилла — Скоро, очень скоро.

Розита — Ты поедешь немедленно. Отправляйся. Нам нужны деньги на свадьбу завтра. Ну, иди же! Пошел!

Вилла — Ну, ладно.

Он жестом подзывает Фиерро.

Фиерро, не отводя взгляда от одной еще не лопнувшей тыквы, неохотно присоединяется к нему.

Они направляются к сильно поддержанному форду.

Фиерро — Куда едешь?

Вилла — В банк.

Фиерро — Зачем?

Вилла — Получать деньги.

Фиерро — Для чего ты держишь деньги в банке?

Вилла — Так спокойнее. Никто их не украдет. И я получаю проценты.

Фиерро — Что это такое — проценты?

Вилла — Заткнись.

Они уже сидят в машине. От'езжают.

Из затемнения. Фиерро и Вилла едут по городской площади. Под'езжают к банку. Струйка пара вьется над мотором. Радиатор бурлит и сотрясается. После безуспешных попыток заглушить мотор Вилла выходит из машины. Поднимает капот и смотрит на мотор. Фиерро присоединяется к нему. Оба смотрят на мотор; оба понятия не имеют, что такое мотор и что с ним надо делать. В это время раздается взрыв, и мотор замирает. Оба удовлетворенно опускают капот и входят в банк.

Вилла (входя) — Ты послушайся меня и положи свои деньги в банк. Когда тебе понадобится, ты приходишь, спрашиваешь и тебе их дают. Очень просто.

Они подходят к окошку кассы. Кассир сидит за столом, что-то подсчитывая в бухгалтерских книгах.

Вилла — Хэлло! Мне нужны деньги. Двести пезо, пожалуйста. Вы там напишите, что следует, а я подпишу. Понятно?

Клерк (любезно указывая на часы) — Я очень сожалею, мистер Вилла, банк закрыт. Вы видите, сейчас уже десять минут четвертого. Мы закрываем в три. Я вам однажды уже говорил об этом. Право, мне очень жаль, сэр.

Он еще не кончил фразы, как руки его, дрожа, начинают подниматься вверх.

Мы видим в руках Виллы оружие. Разъяренный Фиерро с неожиданной проворностью, как бы почувствовав себя в родной стихии, действует без промедления. Он устремляется к боковой двери и входит в помещение кассы. Ударяет кассира по голове рукояткой револьвера. Кассир падает.

Вилла (запоздало останавливает) — Нет, нет, не делай этого.

Фиерро — Все в порядке!

Вилла через боковую дверь входит в кассу.

Фиерро открывает шкаф, полный денег.

Фиерро — Ты сколько возьмешь?

Вилла — Да, я возьму двести пезо. Этого достаточно.

Вилла отсчитывает деньги, затем оба выходят из банка. Фиерро начинает заводить машину, а Вилла спокойно сидит за рулем.

Затемнение.

Усадьба Виллы, убранная цветами. Довольно большой отряд солдат входит во двор. Капитан спешивается и, сопровождаемый дюжиной солдат, шагает к домику. Остальная часть отряда окружает усадьбу. Девочка лет четырех останавливает капитана.

Девочка — Туда входить нельзя: папа и мама справляют свадьбу.

Капитан отстраняет девочку и открывает дверь. Мы видим группу друзей Виллы и родственников Розиты. Вилла и его невеста стоят перед священником.

Капитан — Я — капитан Санчец. У меня есть распоряжение о вашем аресте.

Вилла — За что?

Капитан — Вы обвиняетесь в ограблении банка и...

Вилла (смеясь) — Что вы говорите? Ограбление... Это были мои собственные деньги. Я просто взял их оттуда и...

Капитан — И вы обвиняетесь в убийстве второго помощника кассира.

Вилла (это на него произвело легкое впечатление) — А... (Смотрит на Фиерро и Томаса. Те вытащили оружие). Пожалуйста, без стрельбы... (Капитану). Послушайте, это ошибка... я очень сожалею.

Капитан — Мне приказано немедленно доставить вас в тюрьму, где вы будете находиться до суда в ожидании приговора за ваши преступления. (Солдатам). Взять его!

Солдаты окружают Виллу.

Затемнение.

Ночь. Тюремная камера. За столом, согнувшись, сидит Вилла с карандашем в руках. Потея, кряхтя, он пытается писать. Перед ним лежит клочок бумаги, с которого он, очевидно, старается что-то списать.

Приближаются два тюремных надзирателя, солдаты и генерал Паскаль. Вилла поднимает голову. Дверь камеры открывается. Вилла вопросительно смотрит на Паскаля.

Паскаль (тюремному служащему) — Пожалуйста, огласите.

Тюремный надзиратель (откашливается, поглаживая лоб, поправляет галстук, отходит подальше от Виллы и, держа перед собой длинный документ с печатью, начинает читать).

«По заключению суда (такого-то суда, такого-то округа) обвиняемый Панчо Вилла виновен... гм... гм... в ограблении и убийстве и приговаривается настоящим судом... гм... к расстрелу. Приговор будет приведен в исполнение между четырьмя... гм... и девятью часами утра сентября 14 числа, то есть... гм... завтра утром»... — Обычно, мистер Вилла, при таком несчастном стечении обстоятельств принято...

Паскаль — Уйдите, пожалуйста.

Жестом показывает, чтобы тюремщик вышел. Вилла ни на мгновение не отводит взгляда от лица Паскаля. На лице Паскаля появляется улыбка.

Вилла (спокойно) — Когда вы приехали?

Паскаль — Сегодня днем. Его превосходительство Мадеро был настолько добр, что просил меня проследить за справедливым ходом вашего дела. Нет ли каких-нибудь особых просьб?

Вилла (слегка вызывающая улыбка появляется на его лице) — Нет!

Паскаль (отдавая честь) — Я увижусь с вами... утром.

Паскаль выходит из камеры. В тюремном коридоре он озабоченно спрашивает одного из офицеров:

— Вы разместили посты на всех телеграфных станциях?

Офицер — Да, сэр.

Паскаль — Вы вызовете ваш отряд к четверти пятого.

Офицер — Слушаю, сэр.

В тот момент, когда Паскаль уходит, в камере появляется священник.

Вилла снова садится, водит карандашем.

Вместе со священником мы заглядываем через плечо Виллы и видим, что он пишет. Он начертал свое имя и сейчас дописывает последние две буквы. Почерк, вначале смелый, к концу переходит в нерешительный, испуганный завиток.

Крупный план: ключ телеграфного аппарата. Камера движется, и мы видим в кадре Фиерро, Томаса и еще несколько дорадос. Они держат под прицелом группу солдат. Ночь. Испуганный телеграфист работает на стрекочущем аппарате. Чавито дописывает телеграмму.

Телеграфист (поднимая голову) — На линии Мексико-Сити.

Чавито протягивает телеграмму.

Фиерро (направляя дуло револьвера на телеграфиста) — Ты дословно передашь эту телеграмму Мадеро.

Затемнение.

Рассвет. Двое роют могилу у белой стены.

Наплыв. Наружный вид тюрьмы. Играет труба. Два ряда военных и тюремщиков, по четыре человека в каждом ряду, сходят вниз по лестнице.

Мы видим пару спотыкающихся ног. Это идет по лестнице Вилла. И когда солдаты хотят помочь ему подняться на ноги, он отталкивает их прочь. С его головы падает шляпа. Кто-то поднимает ее и передает Вилле.

Шагая по направлению к тюремному двору, Вилла видит цепь часовых, удерживающих толпу горожан, среди которых его жена Розита, Фиерро, Томас и Чавито.

Другое здание. Выходит Паскаль, самоуверенный, наглый, в сопровождении офицера. Под'ехавший верхом офицер останавливается перед ним.

Верховой — Телеграмма!

Паскаль — Мне?

Верховой — Да... Спешная...

Паскаль распечатывает телеграмму и читает на ходу. Лицо его бесстрастно.

Тюремный двор. Карательный отряд выстроен шеренгой, лицом к стене, ружья к ноге. Двое солдат ведут Виллу к стене.

Вилла становится вполоборота к карательному отряду. Паскаль направляется к Вилле.

Паскаль — Развяжите ему руки.

Солдаты повинуются. Паскаль предлагает Вилле папиросу из серебряного портсигара.

Паскаль — Папиросу?..

Вилла (дрожа) — Паскаль... я хочу говорить с тобой.

Паскаль — Желаете завязать глаза?

Вилла (еще взволнованнее) — Мадера — мой друг. Смотри — вот кольцо... Это он подарил мне... Кольцо Мадеро... Взгляни, пожалуйста.

Паскаль (холодно отряду) — Готово?

Отряд берет ружья наизготовку

Вилла — Нет! Обожди! Послушай! (Удерживая Паскаля). Я не хочу умирать. Сейчас не время умирать. Не расстреливай меня! Смотри — я на коленях (падает на колени).

Паскаль — Ты на коленях! Ха!

Отворачивается, отходит в сторону, а Вилла кричит ему вслед:

— Нет! Нет! Подожди! Не расстреливай меня... Я нужен им... Мадеро... Мексике... Я не боюсь за себя, но революция... революция еще не кончилась... Я нужен ей...

Паскаль (опускает руку в карман и вынимает телеграмму) — Поди сюда! Нет, останься на коленях.

Вилла (тяжело дыша) — Ну, хорошо, хорошо... Не расстреливай меня...

Паскаль — Этим зрелищем ты тронул мое сердце. Я не могу устоять. (Протягивает ему телеграмму). Вот...

Вилла — Я не умею читать.

Паскаль — Это телеграмма от Мадеро. Он пишет, что его желание — сохранить тебе жизнь. Но в наказание за твое преступление ты должен быть выслан из Мексики.

Вилла поднимается, охваченный стыдом, счищает грязь с колен. Паскаль уходит. Мы видим согбенную фигуру Виллы, который идет, покачиваясь, под конвоем солдат. Из затемнения. Вилла идет по улице. Кажется, что он только что поднялся с колен; идет понуро, едва волоча ноги. Ошарашенно останавливается на углу. За углом газетный киоск. Лежат груды газет. Можно прочесть название газеты: «Эль Пасо Геральд».

Вилла смотрит на проезжающие мимо автомобили. Нерешительно пересекает полную движения улицу. Идут трамваи американского образца. На них дощечки с надписью: «В парк Эль Пасо».

Вилла останавливается около дешевого бара. Выходят пьяные, наталкиваются на него. Не обращая на них внимания, он бредет внутрь бара.

Мы видим, его в баре. Он пьет. Гремит трескучая музыка автоматической пианолы.

Затемнение.

Надпись:

«ТРИУМФ МАДЕРО БЫЛ НЕДОЛГОВРЕМЕННЫМ. ВСКОРЕ ПОСЛЕ УСТАНОВЛЕНИЯ РЕЖИМА СВОБОДЫ ВОКРУГ НЕГО ЗАВЯЗАЛСЯ КЛУБОК ИНТРИГ И ЗАГОВОРОВ. ТЩЕТНО ПРИЗЫВАЛ ОН ПОМНИТЬ О СТАРЫХ БОЕВЫХ ЗАВЕТАХ РЕВОЛЮЦИИ. ГАРНИЗОНЫ ПРЕДАВАЛИ ЕГО. АЛЧНОСТЬ, ТЩЕСЛАВИЕ И ЖАЖДА ВЛАСТИ РАССТРОИЛИ РЯДЫ ЕГО ГЕНЕРАЛОВ. АРТИЛЛЕРИЯ, ПЕРЕШЕДШАЯ НА СТОРОНУ ИЗМЕННИКОВ, РАЗРУШИЛА СТОЛИЦУ, И МАДЕРО ОКАЗАЛСЯ В ПОЛНОМ ОДИНОЧЕСТВЕ».

Фоном этой надписи служат фильмотечные кадры: улицы Мексико-сити, кипящие движением, конные отряды, артиллерийская бомбардировка. И когда кончается надпись, мы видим группу людей под предводительством Паскаля. Они идут во дворец.

Ночь. Во главе с Паскалем группа поднимается по лестнице, идет по коридору. На минуту останавливается перед резной дверью, за которой находится кабинет Мадеро. Часовые колеблются, открывать дверь или нет. Их окружает группа солдат. Слышны короткие вскрики. Часовые падают с ножами в спинах. Солдаты оттаскивают их в сторону. Стучат в дверь рукоятками револьверов.

Пауза. Дверь медленно открывается. Мы видим стоящего за ней Фелипе. Мадеро сидит за столом.

Фелипе (отдает честь Паскалю) — Генерал Паскаль, могу ли я вам сказать несколько слов? Он был вашим другом. Вы сражались за него. Он никогда не сделал ничего плохого. Его смерть покроет позором нашу страну.

Паскаль — Вывести!
Фелипе кланяется. Мадеро отдает ему честь. Солдаты выводят его из комнаты.

Паскаль (Мадеро) — Совет вынес постановление. Наше решение — пощадить жизнь вашей семье.

Мадеро — Благодарю вас. (Встает). Когда я умру?

Паскаль — Имеются ли у вас желания, о выполнении которых вы хотели бы просить?

Мадеро — О, много... Так много... Земельные реформы и...

Паскаль — Сейчас не время для политических трактатов. Может быть, вы хотите что-нибудь написать вашим друзьям?

Мадеро — У меня только один друг. И он очень далеко... В изгнании... (Печально). Я изгнал его... Вы позволите... Я напишу ему несколько строк... Прошу вас... Я хочу попросить у него прощения.

Он садится, берет перо и пишет:
«Последнему из моих капитанов — Панчо Вилла...»
Выстрел. Перо выпадает из рук Мадеро. Он падает головой на чернильницу. Чернила растекаются по государственным бумагам.
Из затемнения. Неопрятный номер в одном из меблированных заведений в Эль Пасо. Время за полночь. За окном номера мы видим мигающую электросветовую рекламу «Эль Пасо Элит Бар». Где-то по соседству дребезжит рояль — играют что-то легкомысленное. На кровати в сапогах и подштанниках лежит Панчо Вилла. Он беспокойно шевелится в тяжелом сне. Его одежда разбросана по полу. Он храпит.
Раздается стук в дверь. Вилла заворочался во сне. Стук повторяется на этот раз громче. Вилла открывает глаза. Прислушивается к стуку. Слезает с постели. Смотрит. Не сводит глаз с закрытой двери. Начинает что-то искать. Находит. Это — его револьвер.
Он вытаскивает его из-под постели. Направляет вперед дуло револьвера, подходит к двери.

Вилла (кричит) — Кто идет?

Голос — Это — Джонни! Открой дверь, Панчо!

Вилла колеблется и, не отводя дуло револьвера, медленно открывает дверь. В полосе света, падающей из окна, мы видим Джонни.
Джонни входит в комнату. Вилла с тусклым взглядом смотрит на него.

Вилла (устало) — Джонни! О! Хэлло! Как... как вы поживаете? Я спал... Как твои дела?.. Все в порядке? (Вяло протягивает руку).

Джонни — Я слышал, что ты здесь, в Эль Пасо, и я перевернул вверх тормашками весь город, чтобы найти тебя. Вот, смотри...

Вилла (пьяно улыбается при виде газеты) — А, новости...

Джонни вынимает газету и указывает на заголовки, которые гласят:
«МАДЕРО УБИТ ВО ДВОРЦЕ».
«ПОВСТАНЦЫ ПОД РУКОВОДСТВОМ ГЕНЕРАЛА ПАСКАЛЯ УБИЛИ ПРЕЗИДЕНТА. СЕМЬЯ ЕДЕТ В ИЗГНАНИЕ».
Вилла смотрит на заголовки.

Вилла — Что-то насчет Мадеро, а?

Джонни — Здесь сказано, что Мадеро убит генералом Паскалем и его людьми.

Вилла (тупо) — Ну?.. Кто?..

Джонни — Проснись! Да проснись же! Мадеро убили!

Вилла (оглушен новостью) Ох...

Подходит к умывальнику и стоит неподвижно, глядя на Джонни. Из его глаз катятся слезы. Он немного смешон в своих длинных подштанниках и сапогах. Револьвер болтается в руке, рот открыт, глаза потускнели от пьянства. Так стоит он и плачет. Снизу доносится дребезжание музыки.
Затем он подходит к умывальной чаше и окунает голову в холодную воду. Не разгибаясь, поднимает голову, с которой течет вода, и спрашивает:

— Джонни, сколько у тебя денег?

Джонни — Семь монет.

Вилла (начинает одеваться) — Ты хочешь ехать со мной?

Джонни — Куда ты едешь?

Вилла (надевает брюки, револьвер у пояса) — В Мексико-Сити... и захвати с собой как можно больше карандашей...

Затемнение.
У подножья огромного кактуса мы видим молчаливые фигуры. Полночь. Луна освещает пустыню. Вилла и Джонни. Они ждут. Мы видим приближающихся Фиерро, Томаса и Чавито.
Слова тут излишни. Все молча удаляются куда-то в ночь. Когда они отъезжают, мы видим пограничный знак: МЕКСИКА—СОЕДИНЕННЫЕ ШТАТЫ АМЕРИКИ.
Где-то в отдалении зазвучала музыка. Мелодия «Кукарачи» вплетается в нее...
Мы видим в свете ранней утренней зари хижину пеона. Семья спит на земляном полу. Какой-то всадник просовывает голову в окно хижины.

Всадник — Эй! (Пеон шевелится — смотрит). Вставай!

Мы видим еще одного всадника, который во весь дух мчится к небольшой группе домишек. Около домишек масса детей. Пеоны поднимаются на ноги и приветствуют всадника. Кольцом окружают его лошадь. Всадник пригибается и тихо говорит: «Вилла зовет вас».
Мы видим, как трое пеонов возбужденно роют земляной пол в одной из хижин. Они выкапывают ружья и револьверы.
Мы видим батрака на кактусовом поле. Из-за ствола кактуса показывается чья-то голова. Неизвестный шепчет пеону: «Панчо Вилла зовет тебя»...
Мы видим пеонов на кактусовом поле. Один за другим они поднимают головы, как бы прислушиваясь к песне, мелодия которой звучит за кадром.
Это — «Кукарача».
Через кактусовые поля, где пеоны добывают сок из листьев кактуса, летит этот призыв.
Мы видим пастуха, пасущего стада коз. Он лежит на холме. Козы разбрелись вокруг. Он тоже поднимается на ноги.
Мы видим деревенскую улицу. Вечер. Рабочие отдыхают в трактире. По улице галопом несется всадник и осаживает коня у входа в трактир. Не сходя с коня, он нагибается к двери.

Всадник — Вилла нуждается в вас... Поднимайтесь... Панчо Вилла...

Мы видим отдельные маленькие группы всадников. Они сливаются в один отряд. Они несутся по вершинам гор. Армия всадников умножается. Усиливается звук мелодии «Кукарача».
Крики «Да здравствует Вилла!» наполняют все вокруг — то при ярком солнечном свете, то во тьме ночи. Надпись:
«ПАНЧО ВИЛЛА ЗОВЕТ. И ОТВЕТИЛИ В КАЖДОЙ ЛАЧУГЕ, НА КАЖДОМ ПОЛЕ, В КАЖДОЙ МАСТЕРСКОЙ: «КТО ПОСМЕЛ ПОСЯГНУТЬ НА РЕВОЛЮЦИЮ? ДОЛОЙ ИЗМЕННИКА ПАСКАЛЯ! МЕСТЬ ЗА МАДЕРО!» И МИР НАБЛЮДАЛ ЧУДО: В ПУСТЫНЕ МЕКСИКИ АРМИЯ МСТИТЕЛЕЙ ВОССТАЛА ИЗ ПРАХА».
Фразы этой надписи вспыхивают, как молнии, на фоне предыдущих кадров. Скачут конные отряды. Армия идет в наступление.
В грохоте стрельбы, в клубах пыли мы видим Панчо, окруженного его соратниками. Сальвадор, мальчик-трубач, как в старину, трубит наступление. Мы видим — падают всадники... и отряд Виллы несется навстречу пулям.
Сальвадор ранен. Он валится с лошади. Вилла на минуту задерживает своего коня.

Сальвадор — Панчо! Панчо, не бросай меня здесь!

Вилла наклоняется и поднимает мальчика с земли. Он сажает его перед собой. Мальчик попрежнему прижимает трубу к губам. Умирая, он трубит наступление. Вилла угрюмо скачет вперед. Тело Сальвадора свисает с седла... В руках он цепко держит свою трубу...
На изображении армии появляется надпись:
«ВПЕРЕД НЕСЛАСЬ ЛАВИНА РЕВОЛЮЦИИ. ЗАХВАТЫВАЯ ОРУДИЯ, ВОЕННЫЕ ПРИПАСЫ И ВЫРЫВАЯ ПОБЕДУ ИЗ РУК ИЗМЕННИКОВ. СЕЙЧАС ПАНЧО ПРИСЛУШИВАЛСЯ ТОЛЬКО К ГОЛОСУ СВОЕЙ ПЕОНСКОЙ НЕНАВИСТИ. ПАНЧО ВИЛЛА СРАЖАЛСЯ, КАК УМЕЛ, СВОИМИ СПОСОБАМИ».
Из затемнения. Ночь. Вилла и двадцать всадников скачут во всю мочь к гасиенде. Спешиваются. Вилла и его спутники входят в дом гасиенды. Вилла ведет их через зал. Он открывает дверь и останавливается, окидывая взглядом обеденный стол, за которым сидят дон Фе-

«ДА ЗДРАВСТВУЕТ ВИЛЛА!»

Режиссер Джек Конвей. Производство Метро-Голдвин-Майер. США. На фото арт. Уоллес Бири в роли Панчо Виллы.

липе, Тереза, три пожилых женщины и двое пожилых мужчин. Слуги подают им кушанья на больших блюдах. Графины с вином, свечи, изысканные кушанья и вся обстановка создают впечатление празднества. Обедающие в смятении. Фелипе встает.

Вилла — Хэлло, дон Фелипе, хэлло! (Женщинам). — Как поживаете? Давненько я не был в этом доме, а?

Фелипе — Добро пожаловать к нам! Мы очень рады.

Вилла — Не думаю, что вы рады! Где те припасы, что я приказал послать мне? Где деньги?

Фелипе — У меня нет денег.

Вилла — Ты лжец. Я в трех часах езды от Чигуагуа. Понятно? Генерал Паскаль в Чигуагуа. Через три часа я возьму Чигуагуа. Что делаешь ты в это время? Почему друг Мадеро не сражается вместе со мной?

Фелипе — Я сражался за Мадеро, потому что верил в него.

Вилла — В меня ты не веришь?

Фелипе — Вы разрушаете все, за что боролся Мадеро, хотя вы и сражаетесь во имя Мадеро.

Вилла — Есть только одна возможность уничтожить разницу между богатыми и бедными: надо уничтожать богатых. Мадеро — он этого не понимал. И где теперь Мадеро? Вон там, наверху (указывает на небо)... Сердится на меня... Он не понимает, что это одна и та же революция, только я побеждаю по-своему и так, что у меня победу не отнимешь.

Фелипе — Нет, Вилла, это революция другого сорта.

Вилла (взбешенно) — А мне не нравятся разговоры этого сорта. Бедняки сейчас перестали бояться. Боится кто-то другой. (Своим спутникам). — Идите сюда! Садитесь! Мы здесь поедим. Давайте еду, вино. Эй, вы! (Его люди подходят к столу). — Ступай, Фелипе! Отпирай твои склады. Поторапливайся!..

Фелипе — Ну, что ж... я принесу ключи.

Вилла обращается к Терезе.

Вилла (беря ее за руку) — Подите сюда. Я не допускаю, чтобы вы так скоро изменили своим убеждениям. Мы с вами немножко побеседуем и опять станем добрыми друзьями.

Тереза (стараясь высвободить руку) — Когда-то я думала, что Панчо Вилла — герой... великий человек...

Вилла — Молчать!

Фелипе (протягивает Фиерро ключи) — Вот... Вы извините нас. (Уходит с остальными, сидевшими за столом).

В зале Фелипе останавливается и говорит тихо, обращаясь к Терезе и гостям:

— Разойдитесь по своим комнатам и не выходите оттуда... Вот...

Протягивает Терезе револьвер. Уходит. Тереза и гости поднимаются вверх по лестнице.

Наплыв.

Вилла развалился на одном из вычурных кресел.

Фиерро открывает дверь и вводит Терезу. Она стоит неподвижно.

Вилла (Терезе) — Входите сюда. Садитесь. Я очень одинок. (К Фиерро). Пошел вон! (Фиерро уходит). Да не беситесь вы так, я этого не люблю. (Мягко). Садитесь пожалуйста.

Вилла делает движение, чтобы обнять девушку. Она отшатывается, направляет на него дуло револьвера.

Вилла (останавливается при виде оружия) — Ого, ты меня застрелишь, а?

Тереза — Да.

Вилла — Они ворвутся сюда и убьют тебя.

Тереза — Я не боюсь. Я буду рада умереть, если этим я сумею избавить Мексику от вас. Пожалуйста, зовите ваших солдат.

Стреляет. Вилла делает прыжок, выхватывает револьвер из ее рук и швыряет на пол. Его левая рука безжизненно мотается. Открывается дверь, и вбегают Томас и Фиерро.

Вилла (оборачивается к ним) — Уходите.

Завертывает рукав, осматривает рану. Берет бутылку водки и выливает ее на рану. Снимает салфетку со стола и подходит к Терезе.

— Завяжи!

Она смеется.

Он подходит к ней и протягивает раненую руку. Мы видим, как ее пальцы приближаются к его руке. Вилла неожиданно содрогается и сильным ударом отбрасывает Терезу. Со стоном он сам перевязывает руку, держа угол салфетки в зубах.

Тереза (ликующе) — Больно? Очень больно? Стони, кричи громче. О, почему ты не зовешь своих солдат? Я хочу слышать твои стоны. (Он продолжает стонать). Вот музыка! Это похоже на плач пеонов, когда мы их секли бичами.

Взгляд Виллы падает на кнут, висящий как украшение на стене. Он неожиданно поднимается и в бешенстве кричит:

— А, ты слышала стоны пеонов! И я слышал их. Я слышал предсмертные стоны моего отца. Тебе это нравилось, а? Ты помнишь, как они стонали?

Вбегает Фелипе. Он делает движение, чтобы схватить револьвер Терезы.

Тереза — Фелипе, уйди отсюда.

Вилла поворачивается и одновременно с Фелипе хватает оружие. Тереза пытается подойти к Фелипе, который борется с Виллой. Фиерро на пороге целится. Стреляет. Тереза ранена. Тем временем Вилла отнял оружие у Фелипе. Вилла не знает, что Тереза ранена. Он сшибает с ног Фелипе. Фиерро целится в Фелипе. Вилла останавливает его.

— Оставь его. Пусть живет. Я хочу, чтобы он надолго запомнил, что бедные и богатые — разны (уходит).

Тереза шатается, Фелипе ее обнимает.

Фелипе — Тереза!

Тереза (умирая) — Ничего... ничего... совсем не больно...

Наплыв.

Через небольшой городок движется армия. Город весь в дымящихся развалинах — следы недавней бомбардировки. Слышны звуки отдаленного боя. Мы приближаемся к полуразрушенному зданию телеграфа.

В помещении телеграфа четверо часовых охраняют телеграфный аппарат. Джонни вытягивает из машинки лист бумаги и протягивает телеграфисту.

Джонни — Линия свободна?

Телеграфист — Вся линия свободна.

Джонни — Прекрасно. Начинайте передачу. И побыстрее.

Артиллерийский залп. Джонни вздрагивает.

Джонни — Только бы они не снесли телеграфные столбы. Через окно мы видим, как приближается какой-то всадник.

Открывается дверь, и входит американский корреспондент. Он в белоснежном костюме, через плечо полевой бинокль, на голове пробковый шлем. Его сопровождают двое солдат.

Корреспондент — Вы мистер Сайкс?

Джонни, не отрываясь от машинки, смотрит через плечо и свистом дает знать визитеру, что он действительно мистер Сайкс. Джентльмен продолжает:

— Я — Келлоуэй. Уоллес Келлоуэй.

Джонни — Что вы говорите! (С насмешливой вежливостью). Присядьте, мистер Келлоуэй! (Показывает на футляр бинокля). Не содержатся ли тут случайно какие-нибудь напитки?

Келлоуэй — Очень сожалею, нет. Я только что переехал границу. Представитель «Сатэрдей Иввнинг Пост».

Джонни — Я догадался по шляпе.

Келлоуэй — В штабе мне сказали, что вы располагаете исчерпывающими данными.

Джонни — Верные сведения, мистер Келлоуэй.

Келлоуэй — Я был бы чрезвычайно обязан, если бы вы информировали меня о происходящем.

Джонни — Сэр, происходит следующее: три недели тому назад мистер Вилла покинул Эль Пасо, имея за душой семь монет и пять друзей. И он пробился прямо сюда. В данный момент он находится вон там, имея в своем распоряжении самую большую и самую сумасшедшую армию со времен Счастливого Лифа.

Келлоуэй — Но почему?

Джонни — Что вы хотите сказать этим «почему»?

Келлоуэй — Я хочу спросить... что здесь вообще происходит?

Джонни — Это... это революция... Слышите, что делается?

Келлоуэй — Какие цели он преследует в настоящий момент?

Джонни — В настоящий момент он делает небольшое сальто перед городом. У него кое-какие затруднения со взятием этого города. Доступ туда преграждают траншеи и колючая проволока. С этим он встречается впервые, и Панчо несколько сбит с толку.

Келлоуэй — Могу ли я воспользоваться телеграфом?

Джонни — Распоряжайтесь... после того как будет передан мой материал. (Солдату). Эй, Пит, будь внимателен к нуждам моего друга и, пожалуйста, не стреляй ему в спину, когда он отвернется.

Он направляется к двери.

— Ну, мистер Келлоуэй, до свидания! Желаю счастья!

Джонни выходит. И вот он уже едет на лафете проезжающего мимо орудия.

Из затемнения. Штаб Паскаля в Чигуагуа. Входят и выходят офицеры. Слышна отдаленная стрельба.

Один из офицеров (отдает честь) — Кавалерия готова. Прикажете начать контратаку?

Паскаль — Нет, полковник. Мы не нуждаемся в кавалерии. Колючая проволока и так их остановит.

Другой офицер — Генерал Гарсия рапортует, что очередная атака противника отбита.

Паскаль — Я в этом не сомневался. Если вы помните, Вилла лучше всего умеет ползать... Но ему нелегко будет переползти через колючую проволоку.

Армия людей с сигарами в зубах, безоружная, движется вперед. В руках у бойцов жестяные коробки — бомбы. Покуривая сигары, они ползут под пулями. Ночь.

Из наплыва в наплыв проходят кадры боя. Под переплетом проволоки взрываются жестяные бомбы.

Наплыв. Солнце всходит над развалинами города Чигуагуа.

Наплыв. Уцелевшие офицеры стоят у белой стены. Тревожная дробь барабана. Мы всегда ее слышим в тот момент, когда отряд виллистов готовится к приведению приговора в исполнение.

Фиерро (обращаясь к отряду) — Пли!

Гремит залп.

Вилла верхом на коне едет впереди отряда всадников. В новом нарядном мундире Вилла во главе своих отрядов едет по улицам Мексико-Сити.

«ДА ЗДРАВСТВУЕТ ВИЛЛА!»

Режиссер Джек Конвей. Производство Метро-Голдвин-Майер. США.

Гремят оркестры.

На фоне этих кадров надпись:

«НАЧАВ БОРЬБУ С ПЯТЬЮ СТОРОННИКАМИ, ПРИСОЕДИНИВШИМИСЯ К НЕМУ В РИО-ГРАНДЕ, ПОБЕДИТЕЛЬ ПАНЧО ВИЛЛА ТРИ МЕСЯЦА СПУСТЯ, УНИЧТОЖИВ ПРАВИТЕЛЬСТВЕННЫЕ ВОЙСКА КАЗНИЛ ГЕНЕРАЛА ПАСКАЛЯ И ВСТУПИЛ В МЕКСИКО-СИТИ ВО ГЛАВЕ АРМИИ В ШЕСТЬДЕСЯТ ТЫСЯЧ ЧЕЛОВЕК».

Мы слышим звуки оркестров и приветствия толпы. Армия Виллы, разодетая в пестрые мундиры, движется по городу.

На лошадях везут пулеметы. Тротуары заполнены возбужденной толпой дорадос. Воздух гудит от криков «Да здравствует Вилла!»

Между кадрами въезда Виллы монтажная перебивка: больничная палата. Звуки триумфальной музыки и приветствий издалека долетают сюда, до постели, на которой лежит Фелипе. У него перевязана рука. Он мечется в лихорадке.

Из затемнения. Бальная зала во дворце. Вокруг большого богато сервированного стола сидят великие государственные мужи Мексики. По внешнему виду это старые аристократы. Их лица обрамлены бородами. Один за другим поднимаются они и произносят по нескольку витиеватых фраз.

Первый государственный муж — Сегодня глаза всего мира обращены на нас... Они наблюдают нас в ту минуту, когда мы чествуем того, кто...

Второй государственный муж — ... и за спасение Мексики, за возвращение свободы, вырванной из наших рук...

Третий государственный муж — ... с величайшей храбростью, не имеющей сравнения в истории войн, сражаясь против величайших трудностей, превосходных сил...

Четвертый государственный муж — ...и за эти великие деяния мы чествуем его и скромно просим принять из наших рук эту медаль, выбитую в память спасения им Мексики.

Аплодисменты. Оркестр играет салонный вариант «Кукарачи». Мы приближаемся к началу стола и видим встающего Виллу. На нем ослепительно сверкающий мундир, в котором он чувствует себя не совсем удобно. Тарелка перед ним на столе полна кушаний, к которым он еще не притронулся. Он стоит, приветствуемый всеми. Его взор скользит по стене, задерживается на большом портрете Мадеро. Вилла улыбается.

Вилла (указывая на медаль) — Гм... Довольно маленький подарок для человека, который совершил все то, что вы мне приписываете... Но так или иначе мне нравится этот подарок... В своей жизни я получал немало вещей, но мне всегда приходилось их брать самому. Никогда и никто мне ничего не дарил, как сейчас... Кроме него... (Указывает на портрет Мадеро). Он однажды подарил мне кольцо. Я всегда его ношу. Теперь вы мне дарите вот это... и я всегда буду ее носить вместе с кольцом.

И Вилла вешает себе на шею медаль.

Наплыв.

Утро. Вилла идет по коридору в сопровождении государственных мужей (тех, что произносили речи на банкете) и группы своих людей — Фиерро, Томаса, Чавито. Они останавливаются перед большой резной дверью, ведущей, как мы видели, в кабинет президента Мадеро. Двое часовых пытаются открыть дверь. Вилла жестом

отстраняет их. Сам открывает дверь. Останавливается на пороге. Входит.

Государственные мужи группируются у стен кабинета. Вилла идет к письменному столу. Чавито следует за ним.

Один из государственных мужей (кланяясь) — Ваше превосходительство, проект земельной реформы набросан самим Мадеро... К нему никто не прикасался после Мадеро...

Вилла берет несколько документов и, щурясь, смотрит на них. Чавито вытягивается на носки и через плечо Виллы заглядывает в бумаги. Чавито указывает пальцем.

Чавито — Вот эта самая.

Вилла (мычит) — Угу... Вот (садится и протягивает документ Чавито). Читай вслух, чтобы все слышали.

Чавито — Здесь говорится: «принимая во внимание значение экономического перераспределения и восстановления источников прибылей...»

Вилла — Пожалуйста, пропусти эту часть.

Чавито (просматривая документ, натыкается на фразу с ясным содержанием, читает ее) «...земли и дома, ранее принадлежавшие пеонам, должны быть им возвращены и...»

Вилла (хватая документ и сияя) — Это я подпишу.

Он берет гусиное перо Мадеро и приступает к подписанию своего имени. Чавито указывает, где надо подписать.

Наплыв. Та же комната. Вилла сидит за своим президентским столом. Волосы его спутаны, руки в чернилах. Кабинет переполнен бородатыми государственными мужами, которые, потрясая портфелями, осаждают Виллу жалобами и просьбами. Чавито сидит за столом меньшего размера. Он завален работой... пишет.

Вилла — Что вам всем приспичило? Я же сказал — денег хватит для всех министерств. И деньги будут. Случилась маленькая задержка — вот и все (К Чавито). Какая сумма бюджета, включая все расходы?

Чавито — Шестьдесят пять миллионов песо.

Вилла (просияв) — Ну, что ж, все в порядке.

Чавито — И еще тридцать миллионов на армию.

Вилла — Обязательно. Это хорошо.

Первый и самый бородатый государственный муж — Могу ли я осмелиться спросить ваше превосходительство, откуда вы получите деньги?

Второй государственный муж (очень сухо) — Австрия отказала нам в займе. Это двадцать пятая по счету европейская держава, отказавшая нам...

Вилла — Я вам сказал — прекратить переговоры с европейскими державами. Я не желаю иметь с ними дела. Я даю деньги — и никто другой.

Входит Томас. Вилла заметно обрадован его появлением.

Томас — Мы сложили их там, внизу.

Вилла — Сколько?

Томас — Сто миллионов.

Первый государственный муж — Сто миллионов? Где вы их достали? Мы имеем право быть осведомленными.

Вилла — Заткнитесь и сядьте. Деньги сейчас прибудут сюда наверх.

Отворяется дверь, и в кабинет президента входят трое неизвестных. Вилла свирепо смотрит на них.

— Эй! Прежде чем входить, надо стучаться. Что вам нужно?

Альфонсо — Ваше превосходительство, я Альфонсо Наварро — президент типографской фирмы Наварро. Это — мой дядя, Альфредо Наварро. Секретарь. Это — мой брат, Карлос. Казначей.

Вилла (дружественно) — Как поживаете? Рад вас видеть. Деньги там внизу, а? Давайте сюда наверх.

Альфонсо — Ваше превосходительство... за напечатание 100 миллионов песо по счету причитается получить 10 тысяч песо.

Вилла — Ну, что ж, ладно. Я вам сейчас заплачу, как только их принесут наверх.

Альфонсо — Прошу прощения, ваше превосходительство. Счет типографской фирмы Наварро должен быть оплачен серебром.

Вилла — А что случилось с деньгами, которые вы печатали? Разве вы их плохо напечатали?

Альфонсо — Напечатаны они прекрасно. Но что касается их ценности — это другое дело. Мы работу сделали и хотим, чтобы за нее заплатили.

Вилла — Молчать! Я вам заплачу.

Альфонсо — Но не этими.

Вилла — Мои деньги для вас не хороши?..

Дядя (с достоинством) — Я очень сожалею, ваше превосходительство... Если вы не заплатите нам серебром, мы возьмем деньги обратно в типографию.

Вилла — Томас, бери пять человек. Хватай деньги. Не давай им ни гроша. Я вам покажу, кто президент Мексики.

Наплыв. Тот же кабинет спустя несколько минут.

Два солдата стерегут троих Наварро, на руках которых надеты кандалы.

На полу горы ящиков с деньгами. Часовые все еще продолжают вносить ящики.

Вилла — Ну, ладно. Отсчитаем, сколько они требуют. Семь миллионов полковнику Гомец на постройку дорог.

Гомец — Ваше превосходительство... но это же фарс. Мы вам об'ясняли. Если вы пустите в обращение эти деньги, то в течение недели будут обесценены наши настоящие деньги. И положение наше будет отчаянным.

Вилла (растерян) — Вы против этих денег?

Гомец — Мы решительно отказываемся. (К остальным). Джентльмены, предлагаю удалиться для специального совещания.

Государственные мужи отвешивают поклоны Вилле и выходят, шагая через ящики с деньгами.

Вилла (к солдатам, стерегущим Наварро) — Эй, вывести их. Посадить их в тюрьму.

Солдаты выводят арестованных. Входит Фиерро. Вилла хмурится.

— Тебе что надо?

Фиерро — Ничего. Пойду посплю. Всю ночь не смыкал глаз.

Вилла (нервно) — Эй, Фиерро, тебе нужны деньги?

Фиерро — Конечно.

Вилла — Я тебе дам денег. Их у меня здесь вдоволь.

Нагибается, вынимает из ящика пачку кредиток и протягивает ее Фиерро.

Фиерро — Я слышал об этом. Не годятся.

Он отбрасывает кредитки, идет к кушетке и разваливается на ней. Вилла подбирает кредитки и растерянно смотрит на них.

Звонит телефон. Вилла выходит из комнаты.

Затемнение.

В шикарно обставленную туалетную комнату доносятся звуки оркестра. Входит Вилла, сопровождаемый Фиерро и остальными. На нем сверкающий мундир и ослепительно блестящие сапоги. На Фиерро нескладно сидит фрак, и дипломатская лента пересекает манишку его рубашки. К лацканам фрака приколото изрядное количество медалей.

Фиерро — Скучище здесь. К девушкам не подойди. Пойдем отсюда.

Вилла — Я хочу отдохнуть. Уходите все.

Умолкает и садится. Растегивает тесный мундир и начинает снимать жмущие ноги сапоги. Вздыхает с облегчением.

Фиерро — Что с тобой?

Вилла (разминает ногу) — Меня тошнит от этих бородатых парней. Бюджет... Больше они ни о чем не говорят. У меня голова разболелась. (Вздыхает). А тебе не хотелось бы сейчас очутиться верхом на коне и скакать по горам Чигуагуа?

Фиерро (улыбается) — Вот это мне по душе.

Наплыв.

Бальный зал часом позже. Веселящиеся разошлись.

Вилла (поставив ногу на ступени трона, говорит государственным мужам) — Пожалуйста, не спорьте со мной. Я ухожу. Понятно? Потому что, как

я вам уже сказал, я не хочу быть президентом. Это совсем не хорошо для меня и вовсе уже не так хорошо для Мексики.

Один из мужей — Очень хорошо, ваше превосходительство. Ваше отречение будет передано совету.

Вилла (сходя с трона) — Вы еще кое что передайте совету. Передайте — я хочу, чтобы они выбрали вместо меня человека, который любит его (показывает на портрет Мадеро), который выполнит его желания, все, чего он хотел. Понятно? И запомните, если они снимут эту картину, я вернусь обратно с моими дорадос, и всем вам будет о чем пожалеть. Вот и все. До свидания.

Государственные мужи — До свидания. ваше превосходительство.

Вилла (стоя перед троном) — Мое имя — Панчо.

Государственные мужи кланяются и уходят.

Вилла (указывая на портрет) — С той минуты, как я сел за его стол, я знал, что мне нужно уйти.

Джонни — Если бы можно было быть президентом, оставаясь верхом на лошади, ты бы был просто велик.

Вилла — Конечно.

Джонни — Панчо Вилла, сидящий за письменным столом, — это было просто глупо.

Вилла — Так я себя и чувствовал. (Грустно улыбается). Ты на меня не сердишься, а?

Джонни отвечает отрицательным жестом.

Вилла — Ты когда-нибудь приедешь ко мне повидаться?

Джонни — Конечно. А где ты будешь жить?

Вилла — Да где-нибудь в Чигуагуа. Я тебе пришлю адрес.

В этот момент взгляд Виллы останавливается на миниатюрной статуэтке, изображающей быка.

Джонни — За грош и то бы я поехал с тобой.

Вилла — Нет, Джонни, у меня больше не будет новостей.

Джонни — Прощай, приятель. Ты уходишь как честный человек.

Вилла — Это верно. Спасибо. Ты напишешь об этом в газете?

Внимание Виллы попрежнему приковано к фигурке быка. Прощаясь с Джонни, он берет ее и выходит из тронного зала.

Затемнение. Вилла идет по длинному дворцовому коридору, держа сапог в другой руке.

Из затемнения:

Надпись:

«ДАВНО УМОЛКЛА ПЕСНЯ ДОРАДОС, НО ВОТ В ОДИН ИЗ СОЛНЕЧНЫХ ЛЕТНИХ ДНЕЙ ПАНЧО ВИЛЛА, СНОВА ПРЕВРАТИВШИСЬ ИЗ ГЕРОЯ ЛЕГЕНДЫ В РЕАЛЬНОГО ЧЕЛОВЕКА, ВОЗНИК ИЗ МРАКА НЕИЗВЕСТНОСТИ».

Открывается дверь, и показывается Панчо, сопровождаемый Розитой. Чавито поспешно запихивает какой-то сверток к себе под пальто и, насвистывая, с невинным видом направляется к стоящему вблизи автомобилю. Пока он заводит машину, Розита без устали тараторит. У Панчо в петлице цветок.

Розита (руки в бедра) — Зачем ты едешь в город? Тебе нечего делать в городе. Тебе найдется достаточно дела здесь.

Вилла — Мне надо кой-кого повидать... Одного парня... Понятно?

Розита — Сколько времени это займет?

Вилла (размышляя) — О, не знаю... Может быть, довольно много.

Розита — Ну, ладно... Одно я тебе скажу: ты вернешься домой к десяти часам.

Вилла садится в машину рядом с Чавито, который занимает место за рулем. Машина трогается.

Какая-то комната. На кровати спит Фелипе, неряшливо одетый и опустившийся. Другой, неизвестный, смотрит в окно. Он видит приближающийся автомобиль Виллы. Машина поворачивает и останавливается на противоположной стороне улицы. Человек поспешно подходит к спящему, трясет его:

— Фелипе! Он остановился прямо против нас.

Фелипе — Где?

Неизвестный — У лавки мясника.

«ДА ЗДРАВСТВУЕТ ВИЛЛА!»
Режиссер Джек Конвей. Производство Метро-Голдвин-Майер. США.

Оба хватают винтовки и направляются к окну.

Автомобиль Виллы. Чавито говорит:

— У тебя есть конфеты. Хватит.

Вилла — Нет. Она любит свиные отбивные. Возьми штук 12 отборных.

Чавито с зонтиком в руках выходит из машины. Мотор издает резкий звук, струйка пара вырывается из радиатора. Вилла, как обычно, поднимает капот и, нахмурившись, разглядывает мотор. Для сохранности пакет с подарком он кладет на крыло машины.

Комната. Двое мужчин у окна взводят курки и берут винтовки на прицел.

Вилла склонился у машины. Сзади к нему незаметно приближается Джонни.

Джонни — Хэлло!

Вилла выпрямляется и оборачивается. Не веря своим глазам, смотрит на Джонни.

Джонни — Ну? Ты мне еще должен семь монет.

Вилла (весело) — Джонни!

Заключает его в свои медвежьи об'ятия.

Двое у окна. Один из них опускает винтовку и делает другому знак, что придется подождать.

Джонни, стараясь высвободиться, барахтается в об'ятиях Панчо.

Вилла — Я без ума от радости, Джонни. (Вопит так, чтобы было слышно в лавке). Эй, Чавито, Чавито! Эх, Джонни... (Он почти плачет от радости).

Джонни (жмет руки, сияет) — Как поживаешь, детка?

Вилла — О, прекрасно, прекрасно. (Снова сжимает его в об'ятиях).

Джонни — Я решил сделать небольшой крюк по пути в Мексико-Сити, чтобы повидать тебя, услышать новости... Еще несколько сенсаций о ста-

ром Наполеоне пустыни.

Вилла (печально) — Нет, Джонни, у меня больше нет новостей. Ничего не происходит.

Джонни — Ничего не значит. Еще повоюем. Где Фиерро?

Вилла — Ну... он купался и утонул.

Джонни — О-го... крепко... В нем было много оригинального. Ну а как Томас?

Вилла — Простудился... Была лихорадка... Я нанял лучшего врача... (Печально опускает голову, но затем с новым приступом радости вдруг хлопает Джонни по спине). Ну а ты как?

Сверток падает с крыла на подножку машины. Коробка открывается. Джонни поднимает ее и разглядывает крышку.

Джонни — Что это такое? (Смеется).

Вилла (робко) — Прелюбодеяние... Ну, послушай, Джонни, ты едешь ко мне домой. Сейчас же.

Джонни — О-кей. Я только возьму чемодан.

Держа перед собой сверток, обращается к нему: «Я об'являю вас мужем и женой»...

Бросает сверток в Виллу. Вилла содрогается от хохота. Джонни уходит.

Двое у окна поднимают ружья.

К автомобилю приближается Чавито с покупкой в руках. Вилла садится в машину.

Вилла (к Чавито) — Эй, что ты скажешь? Джонни здесь. Мы сейчас же едем домой.

Окно. Двое целятся. Выстрел за выстрелом.

Автомобиль. Когда раздаются выстрелы, Чавито пытается загородить собою Виллу. Он открывает зонтик и держит его как щит. Мы видим, как его просверливают пули. Медленно падает зонтик, открывая Чавито и Виллу, распростертых на земле.

Чавито (умирая) — Эй, Панчо! У мясника не было свиных котлет. Я купил несколько голубей.

Джонни и еще несколько человек бегут к агонизирующему Вилле.

Джонни — Эй, вы! Помогите нам. Теперь осторожно поднимайте...

Наплыв. Лавка мясника.

Виллу кладут на пол мясной лавки.

Джонни — Зовите доктора... воды. Панчо, как ты себя чувствуешь?

Вилла — Не очень хорошо.

Толпа зевак постепенно собирается у входа в лавку. Джонни разрывает рубаху на Вилле. Солнечный луч падает на медаль.

Вилла смотрит вокруг, видит висящие над ним туши и куски мяса.

Джонни — Ты поправишься...

Вилла (бессмысленно улыбаясь) — Ну, вот тебе, Джонни, большие новости. Убит Панчо Вилла. Неплохая статья, а? Мне повезло, что ты здесь.

Джонни — Не волнуйся. Успокойся.

Вилла (задыхаясь) — Смешно умирать в таком месте. Мясная лавка... Может, ты напишешь об этом как-нибудь получше...

Джонни — Я напишу, паренек.

Вилла — Джонни, окажи мне услугу.

Джонни — Конечно.

Вилла — Я читал о великих людях, что перед смертью они всегда что-нибудь говорят. А мне ничего не приходит в голову. Ты сам напиши что-нибудь получше, а?

Джонни (со слезами) — Я напишу, приятель.

Вилла (слабым голосом, но настойчиво) — Что ты напишешь? Придумывай сейчас, чтобы и я мог узнать... Поскорее, пожалуйста...

Он задыхается. Джонни мокрой тряпкой вытирает пот с лица Виллы.

Джонни — Я напишу о том, что на шее умирающего Панчо Виллы висела медаль, которая когда-то была поднесена ему за спасение Мексики.

Лицо умирающего искажено гримасой смертельной боли. Он говорит разочарованно (он думал, что будет сказано красивее):

— И о кольце... Кольцо Мадеро (протягивает палец)...

Джонни — Да... я не забуду об этом.

Вилла — Что... еще я хочу... услышать...

Джонни (видит нескольких зевак, столпившихся в дверях. Со слезами на глазах, говорит тихо, как будто читая). — Из дальних и ближних краев, с севера и с юга пришли посмотреть на него, лежащего. Пришли пеоны, любившие его. Они собрались в молчании. На улицах массы оборванных людей благоговейно становились на колени...

Вилла (улыбается) — Вот это хорошо... Это все...

Джонни (плача) — И вдруг, заглушая молитвы подавленных горем, обожавших его людей, раздался надтреснутый голос старого певца, спутника Виллы во всех его больших походах...

Вилла (теряя сознание) — Что они поют?

Джонни — Волнующие звуки «Кукарачи» снова зазвенели в ночном воздухе. Затем внезапно воцарилось молчание...

Вилла (еле слышно) — Джонни, выбрось сверток... Розита... прости меня...

Джонни — Панчо Вилла говорил в последний раз. Толпой они окружали умирающего героя...

Вилла (умирая) — Торопись, Джонни... Что я сказал?

Джонни «Прощай, Мексика! — сказал Панчо Вилла. — Прости мне мои преступления. Помни, если я грешил против тебя, то только потому, что чересчур сильно любил тебя...»

Вилла — Спасибо, Джонни.

Он умирает.

Приближаются и крепнут звуки «Кукарачи».

Наплыв.

Силуэты легендарных всадников скачут по горам.

Мы видим старика и мальчика. Они с восхищением смотрят на всадников. Солнце на закате. Всадники исчезают.

Старик — Ну, теперь идем домой...

Панорама. Пустыня. Удаляется старик с мальчиком. Затемнение.

«ПУГАЧЕВ»

Сценарий О. Форш. Режиссер П. Петров-Бытов. Оператор А. Назаров. Ленфильм.

60 «ПУГАЧЕВ»

Сценарий О. Форш. Режиссер П. Петров-Бытов.
Оператор А. Назаров. Ленфильм.

О СЦЕНАРИИ М. КАЛАТОЗОВА «ШАМИЛЬ»

9 марта редакция журнала «Искусство кино» организовала обсуждение сценария М. Калатозова, напечатанного в № 12 журнала «Искусство кино» за прошлый год. В обсуждении приняли участие тт. Кладо, Красноставский, Леонидов, Оттен, Рошаль, Шпиковский и Юков.

Отчет об обсуждении и статья тов. О. Леонидова о сценарии «Шамиль» печатается ниже.

ИСКАЖЕННАЯ ИСТОРИЯ

О. ЛЕОНИДОВ

Зимний сезон 1851—1852 гг. Тифлис. Казенный театр. Хаджи-Мурат слушает «Кармен» с участием Полины Виардо. «Предсмертная» сцена Кармен с Хозе производит на знаменитого сподвижника Шамиля такое сильное впечатление, что он вскакивает с кресла и кричит на весь театр:

— Барышня, беги... у него кинжал... он хочет тебя убить . . .

... Перед бегством от русских Хаджи-Мурат просит поручика Бучкиева «спеть, как пела барышня в театре».

Бучкиев напевает арию Кармен. Хаджи-Мурат вторит ему.

... Поручик Бучкиев идет с казаками взять мертвого Хаджи-Мурата. «Послышалась музыка «предсмертной» арии Кармен. Музыка нарастает. Бучкиев обезумевшими глазами смотрит на окаменелого Хаджи-Мурата. Музыка играет совсем громко. Бучкиев выстрелил одновременно двумя пистолетами. Музыка оборвалась»...

Все это мы прочли в сценарии М. Калатозова «Шамиль», опубликованном в № 12 журнала «Искусство кино».

На самом деле ничего этого не было, хотя бы по той простой причине, что опера «Кармен» написана лет через 20 после происходящих событий (первое представление ее состоялось в 1875 г.).

Думаем, что М. Калатозову не так уже трудно было «установить» такой общеизвестный факт.

«Поэтическими вольностями», подобными этой, пестрит весь сценарий.

Пожалуй, самая «сенсационная» из них — это мотивировка перехода Хаджи-Мурата к русским.

По Калатозову, Хаджи-Мурат, сдаваясь русским, выполняет прямое указание Шамиля — на время стать изменником.

«— Хаджи-Мурат, можешь ли честное твое имя втоптать в грязь?.. Нужно, чтобы с рассвета нового дня в ауле собак пугали именем Хаджи-Мурата, а слышавшие отплевывались, нужно, чтобы с утра разнеслась весть, что Хаджи-Мурат — изменник и предался ... Воронцову...

Хаджи-Мурат, неудомевая, тихо спросил:

— Честное имя втоптать в грязь?.. А что будет с домом моим?

— Дом... Дом пепел развеет...

— А мать?

— Ее, как мать изменника, проклянем и прогоним из аула...

— А жена?

— Пойдет за матерью...

— Что же с сыном моим будет?

— Посадим в яму, как сына изменника».

После этого «убедительного» диалога с Шамилем Хаджи-Мурат идет к русским.

Исторически это такая же бессмыслица, такая же «поэтическая вольность», как и опера «Кармен», сыгранная в Тифлисе за 20 лет до ее написания.

Мотивы перехода Хаджи-Мурата к русским известны не менее, чем год первой постановки «Кармен». Если М. Калатозову неугодно пользоваться концепцией Льва Толстого, он может обратиться непосредственно к историческим материалам. Из этих материалов с неоспоримостью явствует, что переходу Хаджи-Мурата к русским предшествовала его затяжная вражда с Шамилем. Тут играло роль и отрицательное отношение Хаджи-Мурата к мюридизму и партизанский характер его боевых действий, часто несогласованных с Шамилем, часто срывавших военные планы Шамиля, и его властолюбие, и его исключительная популярность в народе.

На с'езде наибов в Дарго Шамиль, испытывая преданность ему Хаджи-Мурата, поставил вопрос о своем преемнике:

— Я стал стар. Мне очень трудно исправлять обязанности имама, я нахожу лучшим возложить эту обязан-

ность на сына моего Гази-Магому, которому предполагаю передать имамство.

Хаджи-Мурат высказался против наследственности имамства:

— После смерти Шамиля обязанности имама примет на себя один из храбрых, у кого будет острее шашка.

Шамиль лишил Хаджи-Мурата наибства. 20 ноября 1851 г. на совещании Шамиля с наибами Большой и Малой Чечни Хаджи-Мурат заочно был приговорен к смертной казни.

Слухи о раздорах между Шамилем и Хаджи-Муратом доходили до русского командования. На это делалась ставка (еще 7 ноября Воронцов пишет Ермолову «о важном деле — о ссоре Шамиля с Хаджи-Муратом». Князь Аргутинский предлагает Хаджи-Мурату солдат и казаков для покорения Шамиля).

Калатозов перечеркивает весь этот сложный переплет мотивов, обусловивших предательство Хаджи-Мурата, и, вульгаризируя и искажая историю, подменяет факты, может быть, и эффектными, но необоснованными домыслами. М. Калатозов может возразить нам цитатой из письма Воронцова Барятинскому от 29 апреля 1852 г.: «Есть люди, которые утверждают, будто бегство Хаджи-Мурата было заранее устроено между ним и Шамилем... Если только это была одна комедия, то тем лучше для нас и тем хуже для Шамиля, который, потеряв своего лучшего помощника, не получил от этой затеи никакой выгоды». Но такое возражение, на наш взгляд, явно несостоятельно: мало ли какие нелепые слухи могут создаваться вокруг исторического события! Но нельзя же ставить подобные источники выше документации, нельзя же в жертву им приносить и историю, и характеры исторических деятелей, искажать обстановку, опрокидывать события с ног на голову.

Вторая «сенсация» М. Калатозова — финальный бой Шамиля с русскими войсками. Сначала Шамиль выставляет против них 20 своих последних бойцов, играющих свадьбу Фатимат с русским солдатом — перебежчиком Петериковым. «Заиграла музыка, и 20 мужчин и 1 женщина под лезгинку в медленном темпе вышли плясать».

Русские войска в упор расстреливают танцующих людей. Эта своего рода «психическая атака» окровавленных и в монотонном ритме танцующих горцев потрясает противника. Дело решает сам Шамиль, внезапно появляющийся из-за завала во главе массы людей и лошадей.

— Стойте! — кричит генерал Бутлер панически отступающим солдатам. — Это не войско, — это привидение!

На них летит кавалерия. Откуда же Шамиль взял войско, если у него оставалось только 20 человек? Оказывается, это ... переодетая женская кавалерия.

«В черкесках, с обнаженными клинками неслись всадники. На некоторых лошадях сидело по двое, а то и трое, у других наездников к спинам были привязаны дети и домашний скарб. Дети тоже в руках держали кинжалы. Были воины, у которых в одной руке была зажата сабля, а в другой — прижат к груди ребенок».

В исторических документах такого эпизода нам обнаружить не удалось. Думаем, что это тоже «Кармен». Ни бытовой горский уклад того времени, ни характер Шамиля, ни его положение имама не вяжутся ни со свадьбой, используемой в целях «психической атаки», ни с маскарадом женской кавалерии.

Много еще можно привести примеров свободного творчества М. Калатозова вразрез с историей. В итоге искажен образ Шамиля, превратившийся под пером своего новейшего истолкователя в мелкого обманщика и политикана. Смазана трагедия Хаджи-Мурата, раздираемого противоречиями и гибнущего в результате этих противоречий «между мюридским молотом и русской наковальней».

ОБСУЖДЕНИЕ СЦЕНАРИЯ «ШАМИЛЬ» В РЕДАКЦИИ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО»

Сегодняшним обсуждением сценария «Шамиль» Калатозова мы открываем целую серию наших совещаний, посвященных анализу художественной продукции советской кинематографии. Наша задача — большевистской квалифицированной критикой работы, которая ведется сейчас и в области сценарной и в области производства фильмов, помочь кинематографии в выполнении ее производственного плана и самое главное направить внимание драматургов и критиков на те большие творческие процессы, свидетелями которых мы сейчас являемся.

Сейчас при наличии ряда значительных новых кинопроизведений наша критика все же не обсудила их в должной степени и не дала им исчерпывающей оценки. В критических статьях по вопросам кино нехватает обобщения и осмысления творческих проблем, выдвигаемых новыми фильмами наших мастеров. К сожалению, такой обобщенной постановкой этих творческих проблем не может похвастаться и редакция нашего журнала.

Наш журнал должен стать своеобразной трибуной для лучших квалифицированных критиков советской кинематографии, с которой они могли бы выступать и излагать свою точку зрения на ту или иную картину, на те или иные явления в советском киноискусстве. Мы имеем в практике своей работы целый ряд статей, достаточно остро и самостоятельно ставящих творческие вопросы, но все же мы не можем считать, что уже добились превращения журнала в трибуну творческой мысли.

В номерах журнала за 1936 год было слишком мало статей обобщающего характера, посвященных основным творческим вопросам советской кинематографии.

Мы считаем, что начинать эту работу можно и нужно только с конкретного обсуждения конкретных сценариев и фильмов. Устанавливать по отношению к ним свою точку зрения и отстаивать ее на страницах журнала.

Мы избрали сейчас темой для первого нашего совещания историческую тематику плана 1937 года. Чем об'ясняется этот выбор? Во-первых, тем, что историческая тематика представляет для нас большой теоретический и принципиальный творческий интерес. Во-вторых, потому, что к исторической тематике нужно подходить как к тематике, глубоко связанной с нашей современностью, созвучной ей. Именно в области этой тематики возможны глубокие, серьезные, часто трудно поправимые ошибки, и поэтому мы окажем услугу производству, если здесь, в редакции, будем заострять целый ряд вопросов, связанных с показом тех или иных

исторических событий в сценарии. Будет чрезвычайно полезно, если мы просигнализируем производству об ошибках и добьемся их своевременного исправления.

Наконец, у нас сейчас особый год — юбилейный 1937, и вопросы исторической тематики в этом году приобретают для нас исключительное значение. В этом году будет выпущено большое количество исторических фильмов.

Наше сегодняшнее совещание мы посвящаем разбору сценария Калатозова «Шамиль».

Г. РОШАЛЬ

Я считаю, что анализ исторического сценария и фильма облегчается тем, что можно создать определенную его методику, наметить твердые пути анализа. При разборе подобных произведений следует решать такие вопросы: историческая правда и правдоподобие; образный строй и драматургия; трактовка массы в данную историческую эпоху; актуальность и современность исторической темы.

Дальше следует рассматризать методику воспроизведения. Методика воспроизведения — это совершенно особый момент именно в историческом фильме, и момент, чрезвычайно важный. Тут могут быть два пути: воспроизведение исторической действительности — передача атмосферы, эпохи или же достоверных и подлинных событий и вещей.

Затем возникает проблема характера. Я говорил об образах и образном строе. Здесь речь идет о передаче исторических черт характера.

И последний, мне кажется, очень серьезный раздел критического анализа — это анализ компонентов фильма, т. е. его музыкальной стороны, в плане историческом и драматургическом.

Отдельно я бы поставил вопрос о месте данного исторического произведения в ряде других исторических произведений, связанных с ним темой или материалом.

И наконец совершенно отдельно я стал бы рассматривать стилистику произведения и, в частности, трактовку речи действующих лиц. Речь персонажей исторического фильма должна каким-то образом передавать характеристику эпохи, и это является особой своеобразной и трудной задачей.

Н. ОТТЕН

Драматургически сценарий «Шамиль» сделан отлично. Очень хорошо разработан сюжет. Видны люди, есть образы — актерам есть что играть.

Вызывает возражения сведение всей истории Шамиля к системе предательств. Несомненно, существовала более сложная система взаимоотношений, которая в сценарии отсутствует, и поэтому основная идея произведения остается неясной.

Может быть, в последующих вариантах это уже исправлено. Ведь и сценарий Г. Рошаля был написан совсем на другую тему, чем та, которая легла в основу фильма. Сценарий был написан на относительно мало актуальную тему об искусстве в революции. В фильме эта тема осталась лишь довеском.

Этого самого превращения нехватает «Шамилю». Но в сценарии есть очень ценные качества, которые позволяют думать, что такое превращение, такое выковывание темы из подтекста возможно. Калатозов отказался от принципа «отражения в капле воды», он взял основные события, крупные столкновения, острые ситуации, он создал значительные характеры. Автор правильно почувствовал эпоху в основных ее проявлениях. Но все же пока мы не можем считать сценарий «Шамиль» законченным произведением.

М. КРАСНОСТАВСКИЙ

У сценария есть несомненные литературные достоинства. «Шамиль» читается с большим интересом. После некоторой стилистической переработки может получиться ценное художественное произведение. Это чисто романтический сценарий, имеющий право на существование. Все указания тов. Леонидова несомненно должны быть учтены. Но в сценарии есть ряд интересных вещей, и он заслуживает дальнейшей над ним работы.

Шамиль должен быть показан в советском искусстве.

Этой темой должны заинтересоваться наши художники. Появление сценария на эту тему следует приветствовать. Конечно, в сценарии много нагромождений, аттракционов — все эти амазонки с детьми, эпизод с Бутлером в его спальне, использование оперы «Кармен» и т. д. Это можно убрать.

Неудачны, неубедительны в сценарии фигуры русских. Начнем с офицера Варлинского. Он перешел на сторону Шамиля и стал душою этого движения. Его либеральные настроения, нелюбовь к самодержавию, к крепостническому строю все-таки не об'ясняют причин, побудивших его уйти к Шамилю. Также неясно, что побудило Петерикова перейти на сторону горцев.

Неправильно показана русская армия. В ней было много бездарных людей, но это еще не причина для изображения Бутлера таким идиотом.

Слишком много в сценарии предательств. Совсем не использованы Калатозовым источники народного творчества. Но я считаю, что, несмотря на все эти ошибки и неудачи, сценарий все же может быть переработан. На основе существующей драматургической канвы надо показать борьбу горцев как большое национально-освободительное движение, надо показать участников этого движения, надо сделать образы более яркими и более об'емными, и тогда мы будем иметь кинематографически и литературно интересное произведение.

Н. КЛАДО

Сценарий Калатозова «Шамиль» всем нравится и в то же время вызывает массу возражений. Он имеет большие достоинства и вместе с тем порочен в своей конструкции. В чем же дело? По-моему, это происходит потому, что в нем нет единой стилевой установки.

Калатозова взволновали определенные эпизоды, найденные им в материале истории борьбы Шамиля с русскими. Он сумел написать волнующее художественное произведение, с большим количеством интересных эпизодов, но потом столкнулся с тем, что у него есть исторические неточности и неясности. И тогда он начал вставлять в сценарий описание исторических событий и их мотивировки. Так возник русский генерал, который не является ни историческим персонажем, ни живым образом.

В сценарии основной метод борьбы показан как система организованных предательств и со стороны русских и со стороны Шамиля. Поэтому в сценарии нет руководящей идеи.

Если идея из сценария выпала или оказалась заслоненной кучей предательств, то это свидетельствует тем самым и о порочности его драматургии.

Что же можно с этим сценарием делать? Все, что относится к борьбе между Шамилем и русскими, — прекрасно кинематографически сделано, очень интересно и на столкновении этих сил и нужно показать образ Шамиля. Сейчас же Шамиль подается в сценарии перечислением отдельных качеств его характера. Совершенно непонятно место в сценарии Хаджи-Мурата, потерявшего здесь свое историческое значение. Все это произошло потому, что у нас существует точка зрения, что картина о прошлом должна быть всеоб'емлюща и

должна всеобъемлюще и полно показать тот отрезок истории, который в ней взят, с людьми, с событиями, с эпохой. Это глубочайшая ошибка. Никто ведь не помешал Г. Л. Рошалю сделать «Зори Парижа» после выхода «Нового Вавилона».

К. ЮКОВ

Заключительное слово

Калатозов, молодой и талантливый режиссер, многие годы не участвовал в творческой работе. Сложилось впечатление, что он превратился в административного работника нашей кинематографии.

Знали мы Калатозова и как замечательного оператора, но и об этой его кинематографической специальности стали уже забывать. Между тем Калатозов за последние годы получил художественное образование, хотя и не имел возможности применить его на практике. И поэтому, когда Калатозов написал этот сценарий, мы решили его напечатать, чтобы показать, как растет Калатозов, чтобы помочь ему общественной критикой, исправить недостатки этого сценария. Ведь получается очень неприятная вещь для автора — человек перерабатывал три раза сценарий (мы напечатали 1-й вариант) и до сих пор не имеет отзыва, оценивающего его работу.

То, что мы этот сценарий достаточно основательно покритиковали, принесет Калатозову большую практическую пользу. Никогда Калатозова еще серьезно не критиковали, ни за его ошибки в хорошей картине «Джим Шванте», ни за его неудачную забракованную картину «Гвоздь».

Поэтому редакция поступила правильно, напечатав этот сценарий даже в несколько сыром, недоработанном виде. Сценарий, конечно, имеет ряд серьезных недостатков. Большой недостаток сценария заключается в том, что в нем обнажены сюжетные ходы интриги, причем неплохие, но заранее задуманные и рассчитанные на определенный эффект. Положительное в этой работе Калатозова — это то, что он знает, что нашему массовому советскому зрителю нужны фильмы, построенные на острых коллизиях, имеющие интригу и достаточно яркие, бодрые, волнующие образы.

Но, зная все это, он допустил ряд ошибок. Тов. Леонидов прав, когда критикует исторические ошибки, которых в сценарии очень много. Я знаю, что сейчас эти ошибки в третьем варианте сценария в значительной степени выправлены, но мы не имеем сейчас третьего варианта и не можем о нем судить.

Основной недостаток сценария в том, что не чувствуется, каковы же идейные основания всей борьбы Шамиля за национально-освободительное движение. Неясно, что движет русских в их войне на Кавказе, за что они борются, а ведь без всего этого нельзя создавать исторические сценарии. Создавая яркие, волнующие образы, автор исторического сценария обязан раскрывать большие исторические темы, носителями которых данные образы являются. И образ будет пустым, он повисонет в воздухе, если не будет выражать те движущие исторические силы, которые данный фильм раскрывает.

Что положительного в работе Калатозова над Шамилем? Я считаю, что Калатозов был движим интересной мыслью: реабилитировать Шамиля, разоблачить националистическую трактовку его образа, показать, что Шамиль — это прежде всего герой национально-освободительного движения, показать прогрессивные об'ективно-революционные стороны его деятельности.

К сожалению, эта задача целиком в этом варианте сценария разрешена не была. Автор, увлекшись драматургической разработкой вещи, отошел от основной задачи, которая перед ним стояла. Я согласен с товарищами, что целый ряд эпизодов и образов очень надуман. Возникает вопрос, заслуживает ли сценарий того, чтобы над ним работать, исправимы ли его недостатки.

И здесь, мне кажется, надо ответить, что над сценарием работать стоит, что Калатозов знает исторический материал, что автор сценария, допустив очень много ошибок, все-таки почувствовал эпоху.

Остановимся на тех вопросах, которые были здесь поставлены в связи с исторической тематикой кино. Мне кажется, что тот метод анализа, который предложил тов. Рошаль, является правильным, и я полагаю, что его нужно принять целиком при обсуждении этих вопросов. Но к схеме тов. Рошаля нужно сделать следующее обязательное дополнение:

История для нас — для страны, построившей социализм, для класса, утверждающего лучшие достижения человеческой мысли, — история для нас чрезвычайно серьезное политическое дело. Поэтому мы должны быть особо бдительны к историческим сценариям и фильмам.

Что можно называть историческим фильмом?

Мне кажется, что каждый фильм, созданный на таком материале и в связи с такими событиями, которые имеют свою историческую завершенность, является историческим. Я могу насчитать еще целый ряд тем, которые очень актуальны на сегодня, которые нам очень близки по своему материалу, в связи с сегодняшним днем, но которые уже являются темами историческими.

Будет правильно, продолжая работу над исторической тематикой, в самое ближайшее время устроить обсуждение сценария «Амангельды» и привлечь к нему не только кинематографистов, но и историков, писателей, всех, заинтересованных в этом фильме. На конкретном примере сценария «Амангельды» нам удастся углубить и раскрыть целый ряд принципиальных вопросов, которые сегодня только намечены.

Ответственный редактор К. ЮКОВ

Адрес редакции: Москва, 31, Кузнецкий мост, 21/5, тел. К-1-95-51

ПОПРАВКА

В отчете о проведенном редакцией обсуждении сценария «Шамиль» М. Калатозова (стр. 62) по техническому недосмотру под заголовком выпала фамилия тов. К. Юкова, выступавшего на совещании со вступительным словом.

Цена 3 р. 50 к.

№ 3547

ОБЯЗАТ. ЭКЗЕМПЛЯРЫ
23 МАЯ 1937
Всес. Кн. Палат.

ИЮН 1937

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУССТВО“

Продолжается прием подписки на периодические издания

на 1937 год

КИНОМЕХАНИК

Выходит с 1 апреля с. г. ежемесячно.
ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
на 9 мес.—9 р.
на 6 мес.—6 р.
на 3 мес.—3 р.

Газета „КИНО“

5 раз в месяц.
ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
на 6 мес.—6 руб.
на 3 мес.—3 руб.
на 1 мес.—1 руб.

СОВЕТСКОЕ ФОТО

12 номеров в год.
ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
на 12 мес.—24 р.
на 9 мес.—18 р.
на 6 мес.—12 р.
на 3 мес.— 6 р.

РЕПЕРТУАРНЫЙ БЮЛЛЕТЕНЬ

12 номеров в год.
ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
на 12 мес.—18 р. — к.
на 9 мес.—13 р. 50 к.
на 6 мес.— 9 р. — к.
на 3 мес.— 4 р. 50 к.

ИСКУССТВО

6 номеров в год.
ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
на 6 мес.—27 р.

ФОТОЛЮБИТЕЛЬ

24 номера в год.
ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
на 12 мес.—6 р. — к.
на 9 мес.—4 р. 50 к.
на 6 мес.—3 р. — к.
на 3 мес.—1 р. 50 к.

ИСКУССТВО КИНО

12 номеров в год.
ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
на 12 мес.—42 р.
на 9 мес.—31 р. 50 к.
на 6 мес.—21 р.
на 3 мес.—10 р. 50 к.

ТВОРЧЕСТВО

12 номеров в год.
ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
на 9 мес.—27 р.
на 6 мес.—18 р.
на 3 мес.— 9 р.

БЮЛЛЕТЕНЬ

Всесоюзного Комитета по делам искусств.
12 номеров в год.
ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
на 12 мес.—9 р. — к.
на 9 мес.—6 р. 75 к.
на 6 мес.—4 р. 50 к.
на 3 мес.—2 р. 25 к.

Кинофотохимпромышленность

12 номеров в год.
ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
на 12 мес.—36 р.
на 9 мес.—27 р.
на 6 мес.—18 р.
на 3 мес.— 9 р.

Подписку и деньги направлять по адресу: Москва, 47, 5-я Тверская-Ямская дом № 7. Отдел подписных изданий Изд-ва «ИСКУССТВО», расч. сч. № 150273 МОК Госбанка.

ПОДПИСКА принимается также уполномоченными Издательства, всеми почтовыми отделениями, Союзпечатью, отделениями и магазинами КОГИЗа.